

# فصول

مجلة النقد الأدبي

## زمن الرواية

(الجزء الأول)

مركزية كويتية للدراسات

- الرواية أفقا للشكل والخطاب .
- الصورة الروائية .
- بنية النص السردي .
- خلية النحل .. حرية النحل .
- المفارقة الروائية .

- مدخل إلى قراءة ديريدا .
- البنية ، العلامة ، اللعب .

ملف خاص عن رواية

( في عين الشمس )

وردية ليل .

دراسات

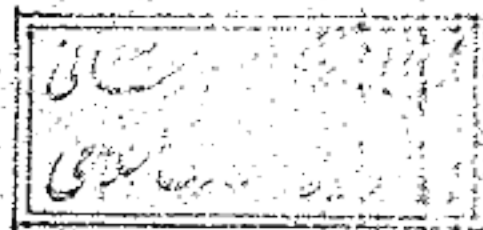
أشياء

نقدية

نصوص

وأحداث

مقابلات



العدد

النادي عمر

العدد الرابع

١٩٩٣

# فصول

مجلة النقد الأدبي

• المجلد  
الحادي عشر  
• العدد الرابع  
• شهر  
١٩٩٣



مركز تحقيق وتطوير علوم إيسوي

## زمن الرواية

(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير مرجان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفى

الإخراج الفني: سعيد الميرى

التحرير: حازم شحاته

حسين حمودة

وليد منير

عزت كريمة: أمال صلاح

فاطمة قنديل

على عفيفى

فصول

مجلة النقد الأدبي



مركز تحقيق كويتى للدراسات والبحوث

● الاسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيرة - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ١٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيها - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش - ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م .  
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥١٢٦ - فاكس : ٧٥١١١٢

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

# زمن الرواية

( الجزء الأول )

## ● في هذا العدد :

- **مفتتح**
- ٥ رئيس التحرير
- ١٠ محمد برادة
- ٢٧ محمد مشبال
- ٣٥ محمد أنقار
- ٥٦ يورى لوتمان
- ٦٠ ك. ف. ستانزل
- ٦٨ عبد العالى بوطيب
- ٧٧ محمد على الكردى
- ٨٦ محمد أبو العطا
- ٩٦ سليمان العطار
- ١١٠ غادة نبيل
- ١٢٨ مناء عبد الفتاح
- ١٤٤ سيزا قاسم
- ١٥٧ أمينة رشيد
- ١٧٧ سعد البازعى
- الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين
- مقولة النوع وموقع الرواية فى النظرية الأدبية الحديثة
- الصورة الروائية بين النقد والإبداع
- بنية النص السردي
- العناصر الجوهرية للمواقع السردية
- مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى
- إشكالية الكتابة فى الرواية الجديدة
- وزمن الرواية الإسبانية أيضا
- خلية النحل .. حرية النحل
- الذاكرة .. الصوت الحزين فى ( مدن غير مرئية )
- ستانيسلاف ليم رائد الرواية والمسرحية العلميتين
- ( ميرامار ) و ( النكتة ) : خواطر
- المفارقة الروائية والزمن التاريخى
- استشراف الحكاية : ألف ليلة وليلة فى القصة الأمريكية

الجلد  
الحادى عشر  
العدد الرابع

نتاء  
١٩٩٣



## زمن الرواية (الجزء الأول)

### ● أفاق نقدية

- مدخل إلى قراءة دريدا فى الفلسفة الغربية كاظم جهاد ١٩٥
- البنية، العلامة، اللعب فى خطاب العلوم الإنسانية جاك ديريدا ٢٢٠

### ● نص وإضاءات

- اللقاء العربى الإنجليزى إدوارد سعيد ٢٥٤
- ميدمارش المصرية أنتونى ثويت ٢٥٨
- أهرامات وأفتية بنيلوبى لايفلى ٢٦٠
- ( فى عين الشمس ) .. قراءة أولية رضوى عاشور ٢٦٢
- نفس شرقية .. تحت عيون غربية رنا قبانى ٢٦٦
- أسيا وسيف فرائك كيرمود ٢٦٨

### ● متابعات

- وردية ليل .. رواية ليل وليد الخشاب ٢٧٣
- أمواج الليالى السيد فاروق رزق ٢٧٩
- فوضى النظام .. نظام الفوضى أشرف عطية هاشم ٢٨٧
- الخرز الملون مهدى بندق ٢٩٢
- ملامح البطل المغترب محمد كشيك ٢٩٨
- قضية الحرية فى المسرح المصرى خالد عبد المحسن ٣٠١
- الفكر السياسى عند كافافيس وائل غالى ٣٠٨

### ● رسائل جامعية

- مقارنة سردية لرواية ( يحدث فى مصر الآن ) عبد النبى ذاكر ٣١٧
- مدرسة النقد الجديد .. إعادة تقويم إسماعيل عبد الفتى ٣٢٠

# مفتح

أكثر من علامة تحيط بنا ، تجعلنا نزداد يقينا أننا نعيش في زمن الرواية . هناك الإنجازات المتميزة بثرائها الكمي ، قطريا وقوميا وعالميا . على نحو ارتفعت فيه معدلات الإبداع الروائي على مستوى الكتاب ، ومعدلات الاستقبال على مستوى القراء ، فغدت الرواية النوع الجاذب لمزيد من القراء ، في مختلف الطبقات والقطاعات والمجالات . بالقدر الذي انتزعت به الرواية آيات التقدير والاهتمام ، سواء كنا نتحدث عن المحافل الرسمية للتقدير العالمي (حيث تتزايد المعدلات الإحصائية للروائيين الحاصلين على جائزة نوبل ، على سبيل المثال ، بالقياس إلى الحاصلين عليها من بقية المبدعين للأنواع الأخرى ) أو عن المؤسسات النقدية للتقييم الروائي ( حيث تتزايد معدلات الكتابة النقدية عن الرواية عاماً بعد عام . وتتكاثر مصطلحاتها تكاثراً لافتاً في وفرة وثرائه وتعقده ، وينقسم المجال المعرفي العام لهذه الكتابة إلى مجالات فرعية ، فنسمع عن علوم السرد والوصف وبويطيقا الرواية ودراسات الزمن والمكان . الخ ) .

يضاف إلى ذلك قدرة الرواية على التقاط الانغام المتباعدة ، المتنافرة ، المركبة ، متغايرة الخواص ، لإيقاع عصرنا : وذلك بواسطة الطبيعة البوليفونية التي ينطوى عليها النسيج الروائي ، الذي يوالف بين العناصر المختلفة ، والخاصة الحوارية التي تجمع بين الأضداد ، وتصل بينها وصل الجدل في نسيج معقد ، يتصانفر فيه السرد والوصف والأحداث والشخصيات وأفعال الكلام وتراكيب الزمان والمكان ، داخل الإطار الدلالي لمنظور « التبيين » . في علاقات تصنع الأطراف المتجاوبة والعناصر المتنافرة في شبكة متوترة الأبعاد والمكونات : شبكة تظل متواشجة الخيوط ، موصولة المكونات ، حتى لو انقلبت « الحوارية » إلى « كرنفالية » تتحطم فيها علاقات الترتاب وألوان الحواجز .

ولقد كانت هذه الكرنفالية ، ولاتزال ، أحد أهم أسلحة الرواية في تدمير الأنساق الإيديولوجية المغلقة ، الجامدة ، للعالم الذي تتولد فيه والعالم الذي تواجهه وتسعى إلى تغييره في الوقت نفسه ، خصوصاً حين تغدو الحاجة ماسة إلى إعصار يكتسح كل ألوان التراتب القمعي بين البشر ، ويحطم كل قضبان السجون التي تفصل بين بنى الإنسان ، وينقض كل علاقات التمايز الذي يفصل بين الأنواع الأدبية ويعقلها في قضبان الأبنية المغلقة لكل نوع . ولعل هذه الكرنفالية سمة أخرى من

سمات الرواية ، فى قدرتها على التقاط تفاصيل المشهد المعقد ، العدائى ، القمعى ، لعالمنا ؛ ودقائق النغمات المتناغمة ، المزججة ، لغصرتنا ؛ وإيقاع التحولات المتدافعة ، متغايرة الخواص ، فى لحظتنا التاريخية الراهنة .

لقد كان ازدهار القص ، فى تراثنا العربى ، قرين الاحتجاج على القمع ، والتمرد على العنف الذى يفرض به التراتب الاجتماعى على البشر ، والرفض لكل أشكال القيد على حركة الفكر فى تطلعه صوب المعرفة . وفى الوقت نفسه ، كان قرين البحث عن لغة تراوغ المردة ، وتستأنسهم بحيل السرد ، كى تبعد سيف الجلال عن رقبة القاص ، أو تستأنس الجبابة العماليق ، فتدخلهم سجن القص الذى هو أشبه بمصباح علاء الدين . ولذلك ، انتشرت رمزية (كليلة ودمنة) فى طرقات بغداد على ألسنة الهامشيين ، وتولدت منها فى صياغات متجددة فى الوقت نفسه : صياغات لم يكف عن خلقها وإبداعها كل المتمردى على أمثال «دبشليم» ، باسم كل ما ينطوى عليه رمز «بيديا» . وتحول قص «شهرزاد» إلى احتجاج على قمع التراتب الاجتماعى ، رفضاً لهوان المكانة المفروضة على أمثال «الجارية تودد» ، وظلت محاكمة الحيوان للإنسان ، عند إخوان الصفا ، تطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً . وكان القص فى (حى بن يقظان) أمثلة تنقض التراتب القمعى المغروض على علاقات المعرفة ، ووسائلها التى تحول بين العقل الإنسانى وحرية ابتداع معرفته دون وسيط أو قيد .

وكما التقطت (أولاد حارتنا) الخيط من تراثها ، فى عالم «الرواية» الحديث ، واصلت تقاليد الأمثلة التى تنقض ما ينقلها من كل ألوان التراتب الاجتماعى والسياسى والمعرفى ، وذلك فى سياق من الدوافع التى تولدت عنها روايات من أمثال (الزنى بركات) و(البهلاء) و(الحوات والقصر) و(شرق المتوسط) و(الرهينة) و(البلدة الأخرى) ، وعشرات غيرها من الروايات المعاصرة التى تقول لنا : إن زمن الرواية يوجد حين يختل الإيقاع ولا تستبين نغماته ، حين يغدو الشك فى الأنساق علامة على انهيار كل الأنساق الكبرى ، حين تغيب المطلقات فلا يبقى سوى النسبى ، حين تتنافر أفعال الكلام فتضيع إمكانية الحوار ، حين يعلو نجم (مدن الملح) التى تحمل جرثومة انهيارها من داخلها ، والتى يغدو فيها الإنسان بكل قدراته على الخلق والإبداع مجرد (ذات) لاتعى حتى (هاتف المغيب) من حولها .

هل زمن الرواية ، بهذا المعنى ، هو الذى جعل لوكاتش يصف الرواية بأنها ملحمة الطبقة الوسطى فى بحثها عن المعنى والقيمة فى عالم تضطرب فيه علاقات المعنى والقيمة ؟ إن الأمر ممكن ، فالرواية فى المدينة القادر ، بحكم ما ينطوى عليه ، على اقتناص تحولات الطبقة الوسطى ، فى المدينة التى تزداد تعقداً وازدحاماً ، وكوزموبوليتانية ، والمدينة التى تفارق عصر الصناعة الذى اقتنصت ملامحه المائزاة إلى عصر المعلومات الذى تبحث عن قسماته الدالة ، داخل العلاقات المتنافرة بين البشر الباحثين عن (اسم الورد) .

ولعل هذا البحث هو الذى يفسر ، مع غيره ، تفجر عنصر «الشعرية» فى الرواية التى تنطق «زمن الرواية» ، حيث لاكتفى الرواية بأن تستنزل «الشعر» من عليائه ، فى قمة التراتب الإبداعى الاجتماعى ، بوصفه فن العربية الأكبر ، وفن الطبقات العليا ، أو ذوى الياقات المنشأة من الخاصة لا الحرافيش من الميمشين الذين نراهم فى (وكالة عطية) أو (وردية ليل) ، بل تجعل منه أحد فنون العربية ، فى علاقات متكافئة غير مترتبة ، حوارية وليست مؤنولوجية ، ومتفاعلة متعددة الأبعاد وليست أحادية البعد . وفى داخل هذه العلاقات الجديدة ، أفادت الرواية من الشعر «شعريته» ، وجعلت منه عنصراً من عناصرها التكوينية فى مستوى ، وملحاً من ملامح أنواعها الفرعية فى مستوى ثان . فى المستوى الأول ، نلمح الحوارية التى يتناغم بها الشعرى والنثرى ، فيؤدى كلاهما دوره فى الإيقاع المركب للغة الرواية ، حيث نلمح وجهاً آخر من أوجه الدلالة المتضمنة لمعنى الحوارية عند باختين ، وحيث يتجاور المستوى اللغوى لعبارة : «كان المغيب يقطر سمره هادئة» مع المستوى اللغوى لعبارة : «السجن للجدعان» فى صفحات رواية واحدة . وفى المستوى الثانى ، تهيمن الشعرية على الوظائف اللغوية فى الرواية : فتقع «الشعرية» نفسها فى الصدارة من القص ، خالقة (وليمة لأعشاب البحر) أو (مخلوقات الأشواق الطائرة) ، حيث (الزمن الآخر) للكتابة التى تؤسس للرواية الشعرية بوصفها مجلى حدثاً من مجالى الرواية فى زمنها .

وإذا كان التقابل بين صدارة «الشعرية» وصدارة «اللاشعرية» سمة أخرى من سمات الرواية ، سواء نظرنا إلى العلاقة بين الالتهتين من منظور المواجهة بينهما داخل علاقات الرواية الواحدة ، أو داخل علاقات الروايات المتعددة ، فإن هذه السمة نفسها ، من منظور آخر ، دلالة أخرى على استجابة الرواية لزمنها الخاص ، فى تناقضات عناصره أو تضاد أقطابه . وذلك بالمعنى الذى يدل على إمكان الاستغراق فى الذاتية ، والغوص عميقاً فى «الأنأ» ، حيث تتفجر حمم «اللافا» (Lava) المتدافعة من قرارة اللاوعى ، وقدرة الرواية - فى الوقت نفسه - على تجسيد نقيص الذاتية ، ومن ثم الابتعاد عنها ، بعيداً عن الذاتية ، حيث «الشيئية» الخالصة ، وإطراح النزعة الإنسانية ( إذا استخدمنا اصطلاح أورتيجا إى جاسيت ) والتباعد الكامل عن العلامات الانفعالية ، والاستغراق فى عالم الموضوعات المحايد ، أو حتى تكوين عالم مواز هو «كولاج» (Collage) خالص ، تتكون مكوناته من قصاصات الجرائد والمجلات وتقارير وكالات الأنباء وكتابات المختصين ، وذلك فى نسيج من العلاقات الدلالية التى تنأى دوالها عن المدلولات الانفعالية ، أو المدلولات الحائمة التى تتحول ، بدورها ، إلى دوال مثيرة لترباطات وتداعيات انفعالية . هذا التقابل بين الشعرى واللاشعرى ، والمواجهة بينهما ، ومن ثم نقض التراتب المفروض على الصلة بينهما ، سواء فى ضفيرة الرواية الواحدة أو الضفائر التى تتقابل بها الروايات المتعددة ، وجه آخر من أوجه العلاقة المتغيرة بين الأساسى والهامشى فى الفن ، وذلك بالمعنى الذى أشار إليه فيكتور شكولوفسكى ، عندما ذهب إلى أن علينا ، نحن المنظرين ، أن نعرف قوانين الهامشى فى الفن . إن الهامشى وضع غير جمالى ، فى الحقيقة ، ولكنه متصل بالفن ... فلكى يظل الفن حياً ، عليه أن يختار مادة خاماً جديدة ، هى بمثابة حقن للفن بالهامشى الذى يمنحه القوة والحياة المتجددة . وقدرة الرواية هائلة

على أن تحقق أورتها بالهامشي الذي يجدد قوتها وحيويتها ، والذي يؤدي دوره في بنيتها الحوارية بوصفه عنصراً من العناصر المكونة للحوارية التي تنطوي عليها الرواية ، والتي تجعلها قادرة على تجسيد سياق متواشج من النغمات والاتجاهات والموازيات والتقابلات التي لأحد لعلاقاتها التكوينية .

وأخيراً ، فإن ما نقوله عن زمن الرواية لا يعني أننا نقض من شأن الأنواع الأدبية الأخرى ، أو أننا نستبدل بالتراتب القديم الذي يترأسه الشعر التراتب الجديد الذي تترأسه الرواية ، أو أننا ننفي عن الرواية صفة الحضور قبل هذا العصر ، فذلك كله لا يدور بخاطر أي مراقب موضوعي لعلاقات الأنواع الأدبية ، فضلاً عن أنه وجه آخر من تراتب قمعي يستبدل الأعلى بالأدنى ، ليبقى على بنية تنطوي ، دائماً ، على ثنائية الأعلى والأدنى نفسها . وأحسب أن النقد الحدائي ، كله ، يسعى إلى نقض البنية التي تنطوي على هذا النوع من التراتب ، والتي تولده في أن . فهو نقد ينفر من أقاليم «المركز» الثابت (التي يجد القارئ) نقداً لها في القسم الخاص بكتابات دبريدا من هذا العدد) . وما نريده ، وننتطلع إليه ، هو أن نلفت الانتباه إلى متغيرات العصر ومتغيرات العلاقة بين الأنواع : تلك المتغيرات التي أبرزت دور الرواية ، والتي أبرزها الدور الحالي للرواية . وكثيرة هي المؤشرات الكمية والكيفية التي تؤكد حضور هذا الدور وبروزه على السواء .

يكفي أن نتذكر خشية محمد حسين هيكل (عام ١٩١٤) من أن تلحق به «معره» كتابة «الروايات» فتنقص من مكانته الاجتماعية ، وأن نتذكر صديق إبراهيم عبد القادر المازني (في العشرينيات) الذي بادره منزعجاً حين علم أنه يهم بوضع «رواية» ، وماذهب إليه العقاد حين أصدر كتابه (في بيتي - ١٩٤٥) ، وقال - على لسان صاحبه في وصف مكتبته - قولته الشهيرة : « ما أصغر نصيب القصص من هذه الرفوف» ، ويرر ذلك بأن «الرواية تظل ... في مرتبة دون مرتبة الشعر» ، وأنها تشبه «الخرنوب الذي قال التركي عنه - فيما زعم الرواة - إنه قنطار خشب ودرهم حلاوة» ، وأنها لا تشيع إلا «بين الدهماء» . لنتذكر ذلك كله وغيره ، ونقارن بينه وما شعرنا به حين قرأنا روايات نجيب محفوظ وأقرانه ، وحين نقرأ كتابات الأجيال اللاحقة عليه ، وحين رأينا نجيب محفوظ ينال جائزة نوبل ، فيؤكد المكانة العالمية للأدب العربي بفن الرواية وليس فن الشعر الذي حفر العقاد من «الرواية» بالقياس إليه . وكان ذلك بعد أقل من خمسة وأربعين عاماً على ما قاله العقاد ، وبعد رحلة مضنية من الرواية العربية التي أكدت مكانتها بالإبداع والتنظير لهذا الإبداع : أي بكل ما يكشف عن تميزها وقدرتها على التقاط نغمات زمنها والدلالة على هذا الزمن في الوقت نفسه .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن نجيب محفوظ ، دون سواه ، هو الذي نقض بالدلالة العميقة ما قاله العقاد . وكان ذلك حين نشر نجيب محفوظ في مجلة «الرسالة» في العدد نفسه الذي عاود العقاد فيه هجومه على القصة ( ٣ سبتمبر ١٩٤٥) مقاله «القصة عند العقاد» . وكان نجيب محفوظ قد فرغ من نشر رواياته التاريخية الأولى (عبث الأقدار - ١٩٣٩) و(رادوبيس - ١٩٤٣) و(كفاح طيبة - ١٩٤٤) ، وبدأ نشر رواياته الاجتماعية التي استلها برواية (القاهرة الجديدة - ١٩٤٥) . وفي هذا المقال ، يكتب نجيب محفوظ ما نعهده إرهاباً بزمان الرواية وتأكيداً لدلالته ، في أدبنا العربي الحديث .

ولا جناح عليه لو استبدل بالتراتب القمعي للأنواع الأدبية ، عند العقاد ، نوعاً مضاداً من التراتب : فالعنف الحديّ عند العقاد هو الذي ولّد الاستجابة الحديثة المضادة عند نجيب محفوظ ، فاستبدل تراتباً بآخر . لكن يبقى مما قاله إحساسه العميق بروح العصر وحاجته للمغايرة ، وإرهاصه النبؤي بالزمن القادم للرواية العربية : الزمن الذي شارك في صنعه ، والذي بدأ التبشير به عندما اختتم مقاله بقوله :

«لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير ، أمّا هذا العصر ، عصر العلم والصناعة والحقائق ، فيحتاج حتماً لفن جديد ، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال ، وقد وجد العصر بغيته في القصة ، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار ، فليس ذلك لأنه أرقى من الزمن ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موافقاً للعصر ، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة . وسبب آخر لا يقل عن هذا في خطره هو مرونة القصة واتساعها لجميع الأغراض ، مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها . لذلك توجد قصة عاطفية ، وقصة شعرية ، وقصة تحليلية ، وقصة فلسفية ، وقصة علمية ، وقصة سياسية ، وقصة اجتماعية . ولعل الشمول في التعبير يكون مقياساً أصدق من المقياسين اللذين يقترحهما الأستاذ الكبير [العقاد] ، ودلالته واضحة في أن القصة أبرع فنون الأدب التي خلقها الإنسان المبدع في جميع العصور» .

رئيس

# الرواية

## أفقا للشكل والخطاب

### المتعددین

محمد برادة

هل نعيش ، فعلا ، زمن الرواية ؟

بالرغم من وجود أمارات كثيرة يمكن أن تسند الرأي القائل بأن الرواية هي الجنس التعبيري الغالب خلال العقود الأخيرة ، فإن ربط السؤال بالسياق الأدبي والثقافي العام ، والتدقيق في الموضوع الذي تحتله الرواية ضمن الحيز الذي تشغله الأجناس التعبيرية ، قد يحثنا على تعديل موقفنا والانتقال من التسليم بأننا نعيش زمن الرواية إلى البحث عما نعتبره مبرراً للدفاع عن فكرة أن الرواية تستحق أن تكون هي الجنس الأدبي الأقدر على التعبير عن علائق الإنسان الحديث المعقّدة ، سواء على صعيد الذات أو على صعيد فهم المجتمع والكون واستيعاب التحولات المتسارعة .

هذان الناقدان المناصران للرواية إلى أن كتاب أرسطو لم يشمل جميع التركيبات الشعرية ، وأن هناك تغييرات في الأدب تستجيب لتحولات طبائع الأمم وعاداتها . ومن ثم فإن الرواية (سواء كتبت شعراً أو نثراً) «تتبع الحياة» .

لكن «زمن» الرواية لم يبدأ دورته الحديثة الممتدة إلا في القرن السابع عشر ، خاصة عند ظهور رائعة سرفانتيس (١٦٠٥-١٦٦٥) (دون كيخوته) ؛ فهذه

تبدو الرواية ، لأول وهلة ، أحدث جنس أدبي (رغم قدمه) لم يدخل حوزة التنظير والاعتراف بخصائصه إلا في القرن السادس عشر . عندما نشير الناقدان الإيطاليان سترزيو «Cinzio» وبيثيا «Pigna» ، سنة ١٥٥٤ ، كتابين عن الرواية ، موضحين أنه ، لا أرسطو ولا أحد قبلهما قد اهتم بهذا الجنس الأدبي وتحسّنت عنه<sup>(١)</sup> . وعلى عكس أصحاب النزعة الإنسانية من شُراح أرسطو في ذلك القرن ، ذهب

العلمي ..) غير أن هناك خيطاً يسلك ذلك الركाम الضخم من الإنتاج الروائى الذى تفص به جميع الآداب . ومن الصعب الزعم أننا نستطيع تحديد ذلك الخيط الرابط بين مختلف الروايات المنضوية تحت الجنس التعبيري نفسه ، إلا أنها شديدة التغير ، إلى درجة التعارض ، على مستوى التركيب الفنى والقيمات وتنظيم الفضاء والزمان . ما الذى يجمع بين (قصة حقيقية) للوقيانوس السميساطى و(تحولات الجحش الذهبى) للوكيوس أبوليوس ، وهما من القرن الثانى الميلادى ، وبين نصوص مثل (فيليبم ميستر) لجوته ، و(مدام بوفارى) لفلوبير و(الصخب والعنف) لغوكر و(الغثيان) لسارتر ، و(سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف ، و(الغيرة) لآلان روب جريب و (فقهاء الظلام) لسليم بركات ، و (كوابيس بيروت) لغادة السمان ، و (مائة سنة من العزلة) لماركيز و (أنا الأسمى) لأوغسطين روو باسوس ؟

هذا التنوع المفرط داخل الجنس **الروائي** «الواحد» يسم الرواية بحرية الشكل ويؤمن لها التجدد وتغيير الجذ تبعاً لإيقاع العصر ، وانتظارات الجمهور المتلقى . لكنه ، فى الآن نفسه ، لا يحمينا من التآزم والتعثر . فتاريخ الرواية الحديثة - على قصره - عرف أكثر من «أزمة» وكان موضوعاً لأكثر من تنبؤ بقرب «اختفاء» الرواية ، خاصة فى العقود الأخيرة ، حين برزت وسائل تعبير أخرى تقوم على التخيل والتشخيص مثل التلفزة ، والسينما ، والشرائط المصورة ، والمسرح وجميع أنواع «الفرجة» . وبنس الرواية غير المحدد بكيفية صارعة ، غير المسبج ، كثيراً ما تختلط سلامته بأجناس أخرى تنتمى إلى العلوم الإنسانية مثل التاريخ ، والتحليل النفسى ، والسيرة . حيث نجد التخيل والسرد ونماذج من الشخصيات البشرية . الرواية ، إذن ، لا يمكن أن تكون فى منجى من منافسة الأجناس التعبيرية القديمة أو الحديثة ولا يمكن ، بالتالى ، أن نقر بتسلطها لهذا الزمن الذى نعيشه إلا بعد أن نحدد ما يميزها على مستوى الشكل والخطاب ، وما يتيح لها أن تكون أقدر من

الرواية تحدث نقلة عميقة على مستوى الشكل والموضوع : ففى تجمع بين الملحة والرواية وتستثمر روايات الفروسية والمغامرات التى كانت سائدة فى القرون الوسطى ، وتزأج السرد بالتفكير النظرى فى جنس الرواية ، وتجعل من شخصية دون كىخوته «المجنون» الذى يخلط الأوراق ويعيد النظر فى المسلمات . ولأن (دون كىخوته) تحمل فى صلبها الإنجاز النصى والتنظير ، وتتدر بالالتباس وتشكك فى السارد وفى صاحب النص . فإنها قد دشنت ، فى أن ، زمن الرواية الحديثة وأفقها : زمن الرواية المتغير للأزمنة القديمة وللعصور الوسطى والمتصل ، منذ ذاك ، بعصور الكشوفات والنظريات العلمية وتشبيد المجتمعات البرجوازية ، والإقرار بقيمة الفردية ، وتوسيع المدن ، والدخيل فى متاهة البحث عن الذات والصراع الأبدى بين «الداخل» و «الخارج» . وأفق الرواية المشدود إلى القرن العشرين بوصفها شكلاً مفتوحاً ، قادراً على امتصاص أجناس تعبيرية متعددة ، ومُتِحاً للتساؤل عن ماهية الكتابة ، والوضع الاعتبارى للرواية والتخيل . ووظيفة السارد والقارىء . إلا أن هذا النص الروائى الرات لم يكف ليُجعل من الرواية الجنس الغالب <sup>(1)</sup> المستوعب للجديد فى جميع تشكيلاته ومظهراته . كان لابد من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لتتوافر شروط سوسيو - ثقافية تُبَوِّئ الرواية مكانة الصدارة إنتاجاً واستهلاكاً . ومع بداية القرن العشرين ، يتعرز «زمن الرواية» من خلال إنجازات نصية تكشف عن إمكانات أخرى فى السرد والوصف والتخيل ، والتقاط التفاصيل ، واستبطان الذات المتشظية وسط ضوضاء المدينة واهتزاز القيم وتبدلها . روايات ثلاث قد تلخص الدورة الثانية لزمن الرواية الحديثة : (بحثاً عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست ، و (أوليس) لجيمس جويس ، و (المسخ) لفرانز كافكا . تتكاثر التسميات والاتجاهات وطرائق الكتابة (رواية رومانسية ، واقعية ، رمزية ، نفسية ، رواية الاختبار ، التعلم ، التكوين ، الفانتستيك ، البوليسية ، الخيال



## ١ - المسار التاريخي لجنس الرواية

يقترن تاريخ الرواية بمفارقة ولدت امتدادات ملتبسة بالنسبة لظهور جنسها والاعتراف به من لدن شارحي كتاب الشعر لأرسطو . ومؤلفي كتب «فنون الشعر» إلى حدود القرن السادس عشر . ذلك أن أرسطو لم يفسح في كتبه . كما هو معلوم . مجالاً للرواية ضمن تصنيفاته للأجناس الأدبية : وكل مانجده . إلى جانب الملحمة والتراجيديا والكوميديا . خانة فارغة يمكن أن ندرج فيها المحاكاة الساخرة (الباروديا) إذا اعتبرناها جنساً يتوسل بالثر . ويتناول موضوعات «وضيعة»<sup>(١)</sup> . ولأن النصوص الروائية لم تكن متداولة في عهد أرسطو ، أو بالأحرى لم تكن قد وجدت بعد ، فإن هذا الحذف يبدو مبرراً . لكن نصيحاً نثرية ، سردية ، تتناول موضوعات «وضيعة» وفانتاستيكية بدأت بالظهور منذ القرن الأول للميلاد في اليونان ثم في المملكة الرومانية . واستمرت بالانتشار خلال القرنين الوسطى في أوروبا وفي ثقافات أخرى وصولاً إلى القرن السادس عشر قبل أن يتبناه بعض النقاد إلى ضرورة سد الثغرة التي أبقى عليها شراح أرسطو الأوفياء . وتتوفر تلك النصوص الروائية القديمة ، أو ما وصل منها ، والمعروفة بالروايات الإغريقية واللاتينية<sup>(٢)</sup> ، على خصائص تميزها عن بقية الأجناس ، وتجعلها ذات قرابة متينة بخصائص الخطاب الروائي الذي تبلور فيما بعد . عند انتقال الرواية من الهامش والإقصاء ، إلى زمن البروز والذيق (فيما بين القرن السادس عشر والقرن التاسع عشر) . ليس غريباً ، إذن ، أن نجد دارسى الأجناس الأدبية اليوم ، يعودون إلى ذلك الإنتاج الروائي المنسى لإعادة قراءته وتحليله واستنطاقه في خصوصيته ، لاستكمال صورة العالم وعلائق الإنسان بحضارته وبالكون في المجتمعين اليوناني والروماني القديم<sup>(٣)</sup> .

ما نؤد تأكيدده ، في هذا السياق ، هو عراقية متج الرواية من بقية الأجناس والخطابات التي كانت قائمة

بقية الأجناس ، خاصة الأدبية ، على تشخيص العالم ، وبلورة الرؤية ، و«ابتكار» الحقيقة .

في ندوة مغلقة عن «الرواية اليوم» ، حاول مجموعة من النقاد والروائيين الفرنسيين أن يقدموا جواباً على سؤال «هل ما تزال الرواية ضرورية؟» ، فالحوا على أن ما يميز الرواية ويستلزمها ، هو أنها جنس تعبيرى يتيح لنا أن نقول من خلاله «كل شيء» ، وهذه خاصية لا تتوفر في أجناس أخرى : «فالرواية هي سينما لأنها تستطيع وصف الصور ، وفي الآن نفسه هي أكثر بكثير من السينما لأننا نستطيع من خلالها أن نقول ما تفكر به شخصية روائية ما ، وما يفكر به حجر أو طريق ، كما نستطيع أن نسرد تاريخاً أو نقول ما تظن إحدى الشخصيات أن شخصية أخرى تعتقده : هناك كثافة من الممكنات (...) والرواية المثلى ، ورواية الحلم . الرواية المطلقة هي التي تحاول أن تقول كل ما يجري في لحظة واحدة . وما من فن آخر يمكنه أن يزعم امتلاكه هذه القدرة على قول كل شيء»<sup>(٤)</sup> .

انطلاقاً من هذه الملاحظة ، أريد أن أوضح «لزومية» الرواية بوصفها أفقا لتعدد الأشكال والكتابة داخل الجنس الواحد ، ومن ثم إبراز الخصائص التي تؤكد زمن الرواية الممتد نتيجة لشكلها المفتوح ، اللامنتهى ، وقدرتها على استيعاب الأسئلة والقضايا والتحويلات الملازمة لرحلة الإنسان . من هذا المنظور ، سنتوقف عند مسألتين أساسيتين :

- المسار التاريخي لجنس الرواية وتغيرياته المستمدة ، على الأقل ، من القرن الأول الميلادي إلى الآن .

- خصائص الخطاب في الرواية وما تتيحه من إمكانات لتعدد الكتابة الروائية ، وتوسيع طرائق التعبير وصوغ الرؤى .

منذ شارلسون وجان جاك روسو : أى وظيفة التحرير بالمقارنة مع الإغرامات الشكلية والتقاليد المُفكّرة ، حيث تذبل الأجناس التعبيرية المعترف بها .» (ص IX).

فضلاً عما تقدم ، يلاحظ جريمال أن بعض النصوص القديمة تحمل بصمات التقاليد الشعبية للقصاصين الذين تأثروا بكتابات المؤرخين النثرية ، فكانو يمارسون فنهم الحكائي في البلدان الآسيوية التابعة للثقافة الهيلينية ، ومن ثم فإن معظم موضوعاتهم كانت تستوحى من تاريخ ممالك الشرق بحسب الطريقة التى كانت مخيلة الشعوب المتعطشة للعديد تفهم بها ذلك التاريخ .

لا نقصد . من وراء هذا الاستشهاد ، حسم موضوع «أصل» الرواية ، بل أن غرضنا هو الإلحاح على تعددية مكونات النص الروائى منذ القدم ، واعتماده على الاقتراض والتفاعل و الامتصاص ليصبح نصاً «مستقلاً» فى تركيبه الفنى ، وخطابه ، ودلالته وهذه الخاصة ستلزم الرواية فى رحلتها الطويلة ، وستعود إلى البروز فى النصوص الروائية المعاصرة .

فى الاتجاه نفسه ، ولاستجلاء اللحظات الأساسية فى مسار الرواية التاريخى المطبوع بالتحويلات والتفاعلات والتقاطعات ، نستعرض بإيجاز مقترحات ميخائيل باختين بخصوص نمذجة تاريخية للرواية ، وهى نمذجة تعتمد على المبادئ البنيوية لصورة البطل الأساسى ولعلاقته بالزمن ، لكن : «بالنظر إلى ترابط جميع العناصر ، فإن مبدأ ما ، فى بنية البطل سيرتبط بنموذج معين من الموضوع ، ويتصور بالعالم ، وبتركيب روائى معين» (٧) .

انطلاقاً من هذا التصور النظرى - التاريخى ، يتابع باختين مسار الرواية منذ القدم إلى العصر الحديث من خلال أربعة مُغايرات : رواية السفر

عندما كتبت تلك النصوص المتأبئة على التصنيف الأرسطى . وبخصوص هذه المسألة ، أجدنى متفقاً مع ما ذهب إليه الباحث «بيير جريمال» فى مقدمته النفادة التى صدرَ بها ترجمته الفرنسية للروايات الإغريقية واللاتينية ، مُفنداً الآراء التى تذهب إلى أن تلك الروايات هى سلبية السفسطائية الثانية ، أى الحركة الأدبية التى انتشرت فى البلدان المطبوعة بالهيلينية ابتداء من القرن الأول الميلادى . واستناداً إلى ذلك ، يفترض الباحث الألمانى «إيروين رود» ، أن الرواية الإغريقية تكونت من تركيب جنسين سابقين : الحكايات الغرامية الأثيرة فى المراثيات الإسكندرانية ، ومحكيات السفر ، وبالاغتماد على هذين الجنسين ابتدع السفسطائيون الرواية . على عكس ذلك . أوضح جريمال أن عناصر الرواية موجودة فى مجموع الأدب الإغريقى : عند هيوميروس وهيرودت ، وفى خلفيات الكوميديا والتراجيديا كما فى الميثولوجيا . لكن إذا كانت جميع الأجناس التعبيرية الإغريقية ملونة بالرواية . فإن الرواية الإغريقية بدورها استعارت منها عناصر مميزة . نتأخذ من الملحمة العجيب والانغماس فى الماضى ، ومن التراجيديا ربط المصائر بالقدر واللجوء إلى التعرف وسوء التفاهم والمواقف القصوى التى تُحل بكيفية سعيدة . ومن التاريخ استثمار الشخصيات التاريخية . ثم يستخلص جريمال من ملاحظاته الرأى التالى :

«ليست الرواية ، إذا ، مجرد ناتج لتركيب جزئى - تركيب جنسين خاصين وجدّ محددين - بل هى توجد ، فى الواقع ، عند ملتقى الأجناس ، وهى مادة أدبية خام ، واحتياطي سائل ، حيث تتماس ، بلا نظام ، جميع التطلعات والأفكار غير المصوغة ، وجميع الغرائز الأكثر حيوية فى الفكر القديم . وفى هذا الصدد ، تضطلع الرواية الإغريقية بوظيفة مماثلة لتلك التى تضطلع بها الرواية الحديثة

صورة جاهزة ممتلأ خصاله ومزاياه التي تختبر على امتداد الرواية ويتم التأكد منها . وقد ظهرت رواية الاختبار ، قديماً ، من خلال مغايرين : فى نصوص إغريقية مثل (Les Ethiopiques) و (Loeucipp et Clitophon) ، وفى النصوص المناقبية (L'hagiographie) عند بداية المسيحية (النصوص التي تتحدث عن الشهداء وعن القديسين) . وامتداداً لهذين المغايرين ، ظهرت فى العصور الوسطى رواية الفروسية متأثرة بينيتهما مع تعديل للمحتوى الإيديولوجى لموضوعة الاختبارات . ثم نجد أخيراً الرواية الباروكية التي عى المغاير الأكثر صفاءً وأهمية وتأثيراً لروايات الاختبار (d'urté , Scudéry , la Calprenède , Ioonenstein) . لقد عرفت الرواية العربية أن تستخلص الموضوعات المتضمنة فى الاختبارات . لتجعل منها حجر الزاوية فى بناء الرواية الكبرى ، إنها النموذج الأكثر انسجاماً للبطولة الروائية المختلفة عن الصوغ البطولى المحض . وقد تطورت الرواية الباروكية فى اتجاهين مختلفين :

أ - الرواية البطولية للمغامرات ( Lewis . Radeliffe . Walpole ... ) .

ب - الرواية العاطفية المثيرة للانفعال - النفسية (عند ريتشاردسون و روسو) .

وبالرغم من الفروق القائمة بين مغايرات رواية الاختبار ، فإنها تلتقى فى «ملاح عام» تحدد دلالة هذا النموذج فى تاريخ الرواية الأوروبية : فمن حيث الموضوع ، نجده دائماً منبئاً على «انزياح» بالنسبة للمجرى العادى لحياة الأبطال . إنه يقوم على أحداث ومواقف استثنائية قياساً إلى الحياة المعتادة . وهذا ما يفسر دور الصدفة فى الرواية بصفة عامة وفى الباروكية بصفة خاصة . وعلى مستوى الزمن ، نجده منفصلاً عن التاريخ وعن السيرة (البيوجرافيا) : إنه «زمن المغامرة» وكذلك «زمن الخرافة» فيما يتعلق برواية الفروسية . ونجد أن رواية الاختبار حققت نجاحاً فيما يتعلق بتشديد الزمن النفسى (خاصة فى

(الرحلة) ، رواية الاختبار ، رواية البيوجرافيا (والسيرة الذاتية) ، رواية التعلم .

## ١ - رواية الرحلة :

لا يكون فيها للبطل ملاح مميزة ، بل هو نقطة متحركة داخل الفضاء الممتلىء بالانتقالات عبر الأسفار والمغامرات والاختبارات التي تتيح للروائى (صاحب الرحلة) أن يقدم التنوع المتجمد للعالم من خلال وصف المجتمع والمدن وطرائق العيش . فى هذا النوع من الرواية لا يوجد شيء يميز الزمن التاريخى ، وحده زمن المغامرة والسفر يحظى بالامتياز ، مركزاً على الاختلافات والتضادات . وهذا هو ما يفسر بروز «الإغرابية الاجتماعية» عند وصف الفئة الاجتماعية ، والإثنية ، والبلد ، والعادات ، وغالباً ما يغلب الأسلوب الطبعى فى كتابة الرحلة . حيث يتفتت العالم إلى أشياء منعزلة وإلى ظواهر وأحداث متجاوزة أو متتالية . وهذا المبدأ نفسه فى بنية البطل وتشخيص الزمان الذى نجده فى روايات سفر أغريقية ولاتينية قديمة ، نجده فى الرواية الشطارية الأوروبية مثل : (لازاريلو دورميس) ، (فرانسين) ، (جيل بلاس) ، إلخ . ونعثر على البنية نفسها مع شكل أكثر غنى بالطفرات . فى روايات دوفو (Defoe) وسموليت (القرن ١٨) ، ثم فى بعض تنويعات رواية مغامرات الانقلابات خلال القرن التاسع عشر : « إن هذا النموذج من الرواية يجبل الصيرورة وتطور الإنسان : وحتى عندما يتحول وضع الإنسان (فى الرواية الشطارية ، حيث يصبح الشحاذ غنياً ، والعامى نبياً ) ، فإنه يظل على ما هو عليه » .

## ٢ - رواية الاختبار :

ينبنى هذا النموذج من الرواية على سلسلة من الاختبارات يمتحن بها البطل الأساسى ، وتتصل باستقامته وفضائله وقداسته . ويقدم البطل فى

موضوع الرواية ، فإن صورته هو نفسه تكون خالية من أية صيرورة حقيقية : فحياة البطل تتغير ، تتطور ، في حين يظل هو ثابتاً . والتحول الوحيد الذي عرفته الرواية البيوجرافية (خاصة السيرة الذاتية والاعتراف) يتصل بأزمة البطل وانبعائه (مثلما هو الحال في بيوجرافية مناقب القديسين المشتعلة على صراع ، اعترافات القديس أوغسطين مثلاً) . والخاصة الأساسية لهذا النموذج الروائي هي أنه يجعلنا نرى ظهور الزمن البيوجرافي بطريقة واقعية ، تربط عناصره بسيرورة الحياة ، وتتيح تعرف كل حادثة ، بعكس ما هو عليه الأمر في زمن المغامرة والزمن الخرافي .

ويكتسب العالم بدوره في الرواية البيوجرافية طابعاً خاصاً . إنه يكف عن أن يكون مجرد خلفية للبطل ليصبح كل شيء فيه وظيفياً متصلاً بحياة البطل الأساسية . وهذا ما يتيح لهذا التشخيص للعالم أن يتخطى التبعض الطبيعي للرحلة من جهة ، وإغرابية رواية الاختبار وأمثلتها التجريدية من جهة ثانية ( مثلما نجد في رواية البيوجرافيا العائلية من نوع Tom Jones لغيلدنج) .

وتتميز صورة البطل في هذا النموذج بالاختفاء شبه التام للصوغ البطولي (héroisation) . فالبطل البيوجرافي يتميز بمناخ إيجابية أو سلبية . لكنها ذات طابع متجمد ومعطاة دفعة واحدة ، والبطل على امتداد الرواية يظل دون تغيير ، ذلك أن الأحداث لا تشكل الإنسان بل مصيره فقط .

يعتبر باختصار هذه النماذج الثلاثة سابقة لقيام رواية التغلم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وجميع تلك المبادئ البنوية المحددة للبطل قد مهدت لنمو واتساع أشكال تاليفية (تلفيقية) من الرواية خلال القرن التاسع عشر ، وفي مقدمة تلك الأشكال الرواية الواقعية (ستاندال ، بلزاك ، فلوبيير ، ديكنز ..) : ولفهم رواية القرن التاسع عشر يرى

الرواية الباروكية ) ، إنه زمن يتوفر على إدراك ذاتي وعلى ديمومة خاصة ، (عند تشخيص الخطر أو الانتظار الممل أو الأهواء التي لا يمكن إخمادها ...) . وعلى مستوى تشخيص العالم ، فإن رواية الاختبار تركز على البطل وعلى ما يحيط به ، مما يجعل الإغرابية الجغرافية تتفوق على الإغرابية الاجتماعية المميزة لرواية الرحلة . «وبين البطل والعالم ، لا يوجد تفاعل حقيقي : فالعالم عاجز عن تغيير البطل ، فيكتفى باختباره ، والبطل من جهته لا يوجه فعله للعالم ، ولا يغير وجهته ، فهو مشغول بإسناد الاختبارات وإزاحة الأعداء .. إلخ » .

بعد أن وصلت رواية الاختبار إلى أوجها ، من خلال مغايرها الباروكي ، فإنها فقدت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر صفاءها . لكن النموذج الروائي القائم على اختبار البطل ، ظل مستمراً مع تعقيدات مستمدة من الرواية البيوجرافية ومن رواية التغلم . وعلى هذا الأساس ، يمكن القول إن موضوع الاختبار هي أساس الرواية الواقعية الفرنسية خاصة عند بلزاك وستاندال) .

### ٣ - الرواية البيوجرافية :

نجد جذوراً لهذا النموذج في الأدب القديم أيضاً . سواء في شكل ساذج يتحدث عن النجاح والفشل ، أو في اعترافات ، خاصة في القس . الأولى لقيام المسيحية وصولاً إلى اعترافات القديس أوغسطين . لكن جميع تلك النصوص لم تكن سوى تنهيد لـ ... الرواية البيوجرافية - العائلية في القرن الثامن عشر . وبالنسبة لجميع مغايرات التركيب البيوجرافي منذ القدم ، يمكن أن نسجل مجموعة خصائص هامة : على مستوى الموضوع ، يبنى على لحظات نموذجية وجوهرية من كل حياة بشرية (خلافاً للموضوع في روايتي الرحلة والاختبار) . ورغم أن سيرة البطل هي

باختين ضرورة تعرف خصوصية مبادئ بنية البطل. وهى المبادئ التى تكمن وراء ضبط الرواية الواقعية وكذلك الرواية التاريخية .

#### ٤ - رواية التعلم :

يلاحظ باختين أن المغاير الذى يُطلق عليه اسم «رواية التعلم» يضم روايات كثيرة تنتمى إلى عصر متباينة وأن منظرى الجنس الروائى يختلفين حول بعض تلك النصوص . ولكن بصفة عامة فإن الأمثلة الأساس التى تُعطى عن هذا المغاير هى : (la Cyropédie) لإكسينفون (اليونان . ق الثالث) ، بارسيفال (Parzival) لفلجرام فون إشنباخ (العصور الوسطى) (Gargantua et Pantagruel) لرابليه . (Simplicissimus) للألمانى جريميلبورن (عصر النهضة) . «تيلماك» لفينلون (الكلاسيكية الجديدة) . (إميل) لجان جاك روسو . (Agathon) لفييلاند . (إفيليلم ميستر) لجوته . (David Copperfield) لديكنز . (طفولة ، مراهقة وشباب) لتولستوى . (جان كريستوف) لرومان رولان . (الجبل السحري) لتيماس مان ... الخ .

بعد أن يلاحظ باختين أن عناوين هذه النصوص تشبى بالاتجانس التاريخى والنظرى . يقترح تقطيعاً مختلفاً لمعالجة إشكالية رواية التعلم ويستند هذا التقطيع على «عزل» وإبراز المبدأ المحدد لـ «تشكل الإنسان» . أى رصد الصيرورة التى ترافق تكون الإنسان وتشكله من خلال تفاعله مع الزمن التاريخى . ولما كانت معظم نماذج مغايرات الرواية التى عرضناها من قبل : تنبنى على صورة جاهزة للبطل وأيضاً على افتراض ثبوت الأشياء بالنسبة للموضوع وتركيب الرواية وبنيتها الداخلية ، فإن باختين يميز بين هذه النصوص والنصوص التى تشخص صورة دينامية للبطل وتجعل التغيرات التى يعرفها تؤثر على مجموع مكونات الرواية وعلى دلالتها . ومن هنا ، يقترح أن نسمى هذا النموذج من الرواية ، «رواية تشكل» الإنسان . وانطلاقاً من هذا التحديد ، ينجز

باختين تصنيفاً لرواية التشكل ( بدلاً من مصطلح التعلم) مستخرجاً خمسة نماذج بحسب درجة تمثلها للزمن التاريخى :

أ - الرواية الغرامية المثالية التى يغلب فيها عنصر الزمن الدائرى من خلال تشخيص مراحل حياة الفرد وتشخيص التحولات الداخلية للطبع ، والذهنية الناجمة عن مرور الزمن . ونجد نماذج منها فى بعض نصوص هيبل وجان بول ، وعند تولستوى .  
ب - والنموذج الثانى المتصل بالزمنية الدائرية ينحو إلى تمثيل العالم والحياة بتجربة وبمدرسة ، يتحتم على كل إنسان المرور منهما ليؤول إلى النتيجة نفسها : تبدد النشوة والأوهام والقبول بنوع من الخضوع . نجد هذا النوع من الروايات فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، خاصة عند Wieland و Wezel وكذلك عند جوته .

ج - النموذج الثالث من رواية التشكل تمثله الرواية البيوجرافية والسيرة الذاتية : ففى هذا النموذج تخفى دائرية الزمن ، وتصبح الصيرورة ثمرة لمجموعة من الظروف والأحداث والمشاريع التى تغير حياة ما . مثلاً : روايتا ( توم جونز ) لفيلدنغ و (دافيد كوبر فيلد ) لديكنز .

د - الرواية التعليمية التربوية المبنية على فكرة تربوية معينة ، وتتوسل بمشاهد لتشخيص سيروية التربية والتكوين . يمكن أن تمثل لها بروايتى (تيلماك) و (إميل) .

هـ - النموذج الواقعى ، ويعتبره باختين أهم نموذج فى رواية التشكل ، لأن تطور الإنسان فيه يكون غير منفصل عن التطور التاريخى : «فتشكل الإنسان يتم داخل الزمن التاريخى ، الحقيقى ، الضرورى ، بمستقبله ومكانيته (كرونوتوبيته) العميقة» . والنماذج الأولى لهذا النوع تمثلها روايات (G. et Pantagruel) و (Simplicissimus) و (Wilhelm Meister) ففى مثل هذه الروايات : « يتشكل الإنسان

على بنيتها الأجناسية الداخلية التي أتاحت لها التجدد والتغير منذ القدم كما يتجلى ذلك فى تحققاتها النصية المختلفة . وهذه الخاصة لا يمكن أن تثبتها بالنسبة لبعض الأجناس الأدبية التى لم تستطع «الانبعاث» والاستمرار فى الصدارة اعتماداً على بنيتها الأجناسية (الملحمة والتراجيديا ، مثلاً) ولا شك أن انفلات الرواية من تعقيدات أرسطو وتخفيفها من القيود المحددة لجنسها قد أمدها بحرية أكبر ؛ تلك الحرية التى اتسعت وتعرزت عند استئنافها لمسيرتها الحديثة ، خاصة عند ظهور نص مثل (دون كيخوته) يتزامن مع توديع القرون الوسطى وإرتياد الحضارة مجال التعدد اللغوى والعلمى والثقافى . ألا يكون نوع الرواية - من خلال مساره التاريخى - هو تجربة البحث عن شكل كلى يهدم حدوده وقوانينه ، بقدر ما يكتشف أخرى ؟

## ٢ - خصائص الخطاب فى الرواية

لا نستعمل هنا مصطلح الخطاب وفق التّحديّات المتداخلة ، المتباينة ، التى عرفها المصطلح عند المهتمين بتحليل شعرية الرواية انطلاقاً من تمييز العالم اللسانى بينيفست بين القصة والخطاب ، بل إننا - رغم الاستفادة من تلك الفروق - نوثر التصور الباخثينى الذى لا يميز بين الشكل والمضمون ويعتبرهما شيئاً واحداً : « داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية : الخطاب اجتماعى فى مجموع مجالات وجوده وعناصره ، ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً »<sup>(٩)</sup> .

وعلى هذا الأساس ، فإن التخصيصات التى يكتسبها الخطاب داخل الرواية : سواء على مستوى السرد أو الأصوات أو الأزمنة : هى مرتبطة ومتفاعلة مع مستويات الخطاب الأخرى : الكلام الروائى ، الحوارية ، الوصف ، صورة اللغة مشخّصة ومشخّصة ، الرؤية للعالم ..

فى الوقت نفسه الذى يتشكل فيه الزمان ، ويعكس داخل ذاته تشكل العالم التاريخى . الإنسان لا يوجد داخل فترة زمنية بل عند حدود فترتين ، حين يتأهب فى أن ينتقل من فترة إلى أخرى ؛ وذلك الانتقال يتم داخله وعبره ؛ إنه مرغم على أن يصير نموذجاً لإنسان جديد ، غير مسبوق .

فى هذا الاسترجاع لمسار الرواية التاريخى الذى اعتمدنا فيه ، أساساً ، على تصور باخثين للموضوع ، يهمننا تأكيد نقطتين متصلتين بتحليلنا :

١ - وجود تحولات متلاحقة لشكل الرواية منذ القدم ، داخل بنية مرنة تستوعب التنوع فى التركيب والموضوعات وصورة العالم . فإذا اكتفينا بالتفريعات التى ألت إلى أربعة مغايرات للرواية (كما فعل باخثين) ، فإننا نستطيع أن ندرك ضمن كل واحد منها عدة أنماط شكلية مع بقاء المغاير مفتوحاً لاستقبال ألوان أخرى للنمط الروائى . هكذا نجد أن بنية رواية الرحلة القديمة استقبلت محكيات الأسفار ، ورحلات المغامرة ، والرحلات التخيلية ورحلات الشطار والمكتشفين وقواد الجيوش . ويمكن أن نضيف إليها نماذج من الروايات الحديثة المستوحية لرحلات داخل الذات أو رحلات متولدة عن التناصر (مثل «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ) . أو رحلات للشهادة (مثل «سفر إلى الكنفو» لأندريه جيد ، و«عاصفة على جزيرة السكر» لجان بول سارتر ...) والإضافات نفسها يمكن أن نتقبلها المغايرات الثلاثة الأخرى : روايات الاختبار ، والبيوجرافيا ، والتعلم .

٢ - إذا غرضنا الطرف عن الموقف التقويى المتضمن فى تنظير باخثين لمسار المغايرات ، والمتمثل فى تفضيله لمفهوم تشكل الإنسان المرتبط بصيرورة الزمن التاريخى (لأن هذا الموضوع يستلزم مناقشة خاصة ضمن إشكالية نظريات الرواية)<sup>(١٠)</sup> ، فإن تحليلاته تفيدنا فى توكيدها الطابع اللامنتهى للرواية ، لا بوصفها جنساً «خالداً» وإنما اعتماداً

( discours ) للنص . وإلى جانب هذه المكونات الثلاثة ، نصيف مكونين آخرين بطورهما ميخائيل باختين ، وهما : الزمكان ( الكرونوتوب ) ، والتشخيص الأدبي للغة . وهذان العنصران يوضحان بقوة خصوصية الخطاب داخل الرواية .

إن توقفنا عند هذه المكونات الخمسة لا يتغيا التحليل المستفيض ، وإنما يستهدف التذكير بما تنطوي عليه تلك المكونات من إمكانات في أفق توسيع الشكل والخطاب الروائيين وضمان تعدديتهما .

#### (١) السرد / السارد :

لسنا في حاجة إلى استعراض نتائج الدراسات المتصلة بالسردية ( narratologie ) وبالجوانب غير المعروفة في النقد التقليدي التي أتاححت الانتباه إلى مركزية السرد في كل عملية حكي أو عند كتابة أي نص يعتمد على الحكي . فمصطلحات مثل : المنظور ، الصوت ، الصيغة ، الديمومة ، التبشير ... تكشف تأثير كل عنصر من هذه العناصر على صياغة النص وعلى دلالاته وعلائقه ببقية المكونات . وخاصة ما يتصل بالزمان والنضاء والوصف والحوار . وقد راكم السرد الروائي عدة إنجازات نشير من بينها إلى :

- تعدد الأصوات وتعدد الساردين داخل النص الواحد : وهو العنصر الذي برز عند تعقد علائق الإنسان بالمجتمعات الحديثة المطبوعة بالاستلاب واهتزاز القيم وتشظيها . فلم يعد السرد التقليدي ( السارد العالم بكل شيء ، الأحادي ) قادراً على تشخيص الواقع المتعدد ، المتقاطع ، المتناقض ، انطلاقاً من صوت السارد وحده : بل إن مسألة التشخيص نفسها ( ولو بطريقة محوارة للواقع ) أصبحت موضع تساؤل ومراجعة ، وأخذت تفسح المجال لـ «التظاهر» ( simulation ) أو ( التحايل على الواقع ) . ومن ثم ، يمكن أن نعتبر تعدد الساردين وتعدد الأصوات في الرواية الحديثة ، استجابة جمالية ( إستيقية ) لمقتضيات تسبب الحقيقة ،

وليس من الدقة في شيء ، أن نُعرّف الخطاب الروائي بخصائص « جوهرية » أو بصفات تمايز بينه وبين خطاب جنس آخر ، لأن المسار التاريخي الذي رسمنا بعض محطاته ، أوضح أن الخطاب الروائي تكون بتماس مستمر مع خطابات الأجناس الأخرى ، مستمداً بعض عناصرها ووحداًتها ، ودمجاً لأكثر من جنس أدبي وغير أدبي داخل بنيته المرنة ، المستوعبة للخطابات واللغات المتعددة التي تكتسب - عند دخولها إلى الرواية - نسقا أدبيا له استقلاله ووحدة الأسلوبية .

لذلك فإن الخطاب الروائي تتضح معالمه وخصائصه وهو في حالة اشتغال داخل النص حيث تختلف المكونات والوظائف ، بحسب فهم الروائي لتلك المكونات وإمكاناتها ، وأيضا بحسب فهمه لتاريخ جنس الراوية وعلاقتها بالإيديولوجيا .

واستكمالاً للملاحظات الواردة في عرضنا للمسار التاريخي ، والمتمثلة في تعدد الأشكال والمضامين التي أفرزتها مغايرات الرواية ، فإننا سنتوقف عند العناصر التي نعتبرها ذات خصوصية في الخطاب داخل الرواية والتي تتيح تعدد الخطاب وتعدد إمكاناته في صوغ رؤى العالم . وتشخيص التحولات تشخيصاً أدبيا . لقد اهتم محللو شعرية الرواية بمكونين اثنين يعتبرونهما أساسيين في خطاب الرواية ، وهما : السردى ، والوصفى باعتبارهما يندرجان في نطاق احتمال الوقوع ( vraisemblance ) وتحقق إيهام المحاكاة داخل النص الروائي . لكن الأبحاث الأخيرة ، تنحو إلى إضافة مكون ثالث هو المكون الحوارى بوصفه متميزاً عن المكونين السابقين . وفى هذا الصدد نشير إلى الكتاب الهام الذى ألفه جيليان لان - ميرسيبي بعنوان ( الكلام الروائي ) (١٠) لرسم أسس شعرية تهتم بالكلام الروائي ، وتبرز الخصوصية الوظيفية والبنيوية والمرجعية للخطاب المباشر ( فى الرواية ) بوصفه موضوعاً سيميائياً منحدرًا من رحم عميق هو الخطاب الموسع ( macro

نص يصطنع الحكى ، بل هو فى الرواية، المجمع لكل الخيوط : إنه يسرد ويوزع الكلام ، يعلق ويحلل ، يمزج الآراء ويجعلها متعارضة فيما بينها . قد ينبو عن الكاتب ولكنه غالبا ما يكسر نوابه ويحول بين القارئ وبين التعرف على صوت الكاتب الحقيقى . وفى الرواية الحديثة ، يأخذ السارد دوراً حاسماً على نحو ما أوضح ذلك تيودور أدورنو فى دراسته اللامحة « وضعية السارد فى الرواية الحديثة » (١٢) . فإذا كان السارد « التقليدى » قد تقنية الإيهام على نحو ما خدمتها تقنية الخشبة فى المسرح الإيطالى ، فإن السارد الحديث قد اتخذ موقفاً ضد كذبة التشخيص الواقعى ، أى ضد السارد نفسه وادعاءاته القدرة على رؤية مجرى العالم فى « حقيقته » . بدلاً من التلاحم المصطنع بين السارد والواقع ، لجأ الروائيون المحدثون إلى زحزحة السارد عن موضعه الثابت ليضعوه ضمن « مسافة جمالية » تتيح كشف ما هو تحت السطح ، وتمكن الذات المشروخة ، المتشظية ، من أن تعبر عن استلابها ومن أن تشكك فى صلابة الواقع وتماسكه . وهناك نصوص كثيرة يتبوأ السارد والسارد داخلها دوراً أساسياً فى بناء الرواية باتجاه التعدد وتخصيص الكتابة والرؤية . نذكر من بين تلك الروايات :

- ( رباعية الإسكندرية ) للورانس داريل ، وفيها يحقق السرد تنسيب الواقع والأحداث والشخصيات ، ويقوم السارد بتوزيع الكلام ، وتطريز التأملات ، ونسج فضاءات الإسكندرية لتغدو شخصية روائية ذات وجود كامل « منسوج من لحم وحجر واثم وحلم وأسطورة » .

- ( موسم الهجرة للشمال ) للطيب صالح ، وهى نموذج لتعدد الساردين وإفساح المجال لتذويت الحقيقة وتنسيبها ، بل إعادة ابتكارها .

- ( خفة الكائن اللاحتملة ) لميلان كونديرا ، حيث يدس السارد صوته متأملاً ، متفلسفاً ، مطلاً على حاضر الرواية من أحداث التاريخ ، وجامعاً بين

وترجمة علاقة الشك والارتباب التى باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ، ومن الآخر ، ومن العالم .

- السرد المتحرك : إذا كانت الرواية الكلاسيكية ( خاصة فى القرن التاسع عشر ) قد طمحت إلى الاضطلاع بدور الملحمة فى المجتمع اليزناني القديم لتقديم صورة « موضوعية » عن علائق الفرد بالمجتمع البرجوازي ، فإن سرد الرواية فى القرن العشرين انتقل من الثبات والخطية الملائمين لتشخيص التلاحم، إلى الحركة والتحريك واستحضار الفوضى، والتناقض ، والقلق ، والتمزق ، وكل ما يسم علاقة الإنسان بـ « الواقع » . هكذا ، أصبح السارد يحرك القارئ فى جميع الاتجاهات ليقدم له المشاهد واللحظات والاستبطانات ، والأحلام ، والاستيهامات ... قد يدع القارئ خارج غرفة البطل أو قد يدخله إليها : وقد يقدم إليه التحول عبر الحكى المجرى أو من خلال الحوار الداخلى الحر . ورغم أن السرد الروائى يلتقى فى معظم هذه الخصائص مع السرد السينمائى ، فإنه يتميز عنه بالقدرة على تشخيص الحياة النفسية للشخصيات تشخيصاً جوائياً ، على نحو ما أوضحت ذلك الباحثة دوريت كوهن فى كتابها ( الشفافية الداخلية ) (١٣) : فالسرد الروائى يتوفر على تقنية المنولوج الداخلى التى تسمح بثلاث طرائق لتشخيص الحياة النفسية لشخص الرواية :

أ - المحكى - النفسى القائم على خطاب السارد عن الحياة الداخلية لشخصية ما .

ب - المنولوج المنقول وهو خطاب ذهنى على لسان شخصية ما .

ج - المنولوج المسرد ، وهو خطاب ذهنى لإحدى الشخصيات يورده خطاب السارد ؛ ويسمى أيضاً فى المصطلحات الفرنسية « الأسلوب غير المباشر الحر » .

والى جانب ذلك ، يتميز السرد الروائى بالوضع الاعتبارى للسارد . إنه ليس فقط العنصر الملازم لكل



المحكى والحلمى والشعرى بطريقة سردية تحقق « مسافة جمالية » تحطم الإيهام بالواقع .

- ( أفراح القبة ) <sup>(١٣)</sup> لنجيب محفوظ ، وهى تعتمد على السرد الجوانى على لسان أربع شخصيات فاعلة ، يتراوح سردها بين العمق الحسى والعمق النفسى ، وتتحرك داخل فضاء تخيلى مزدوج : المسرح الذى تتحدث عنه الرواية ، وفضاء المسرحية التى كتبها عباس كرم وأصبحت جزءاً من نسج السرد ؛ لذلك فإن السرد فى « أفراح القبة » يؤول إلى علائق دائرية تتقاطع داخلها الحكاية ونقيضها ، وتهتز واقعية الأحداث لتندثر بغلائل التخيل .

٢ - الوصف : العلاقة وطيدة بين الوصف والسرد بالرغم من الملاحظات الكثيرة التى سجلت عن التعارض القائم بينهما والمتأمل فى توقف السرد عند البدء فى الوصف . لكن هذا الرأى لا يثبت عند التمحيص ، خاصة أن نوعية السرد تتحكم فى وظيفة الوصف ( هل السارد يتقصد إظهار الأشياء والشخص ؟ أم يرمى إلى وضعها فى إطار معين لتحديد تباديل التأثير ؟ ) .

ومنذ القرن التاسع عشر اكتسب الوصف أهمية خاصة فى الرواية فاتسع حيزه ، وتنوعت أساليبه ونحن لا نتوخى ، هنا ، التأريخ للوصف الروائى ، بل إبراز بعض ملامحه الخصوصية المتيحة لتنوع مظهراته وتجلياته . وغالباً ما تتم المقارنة بين الوصف الروائى وبين الرؤية المباشرة التى تحققها الكاميرا ، على اعتبار أن هذه الأخيرة أقدر على «نقل» ووصف الشخص وال أماكن والأشياء من الصياغة اللغوية . ومن ثم ذهب البعض إلى أن الوصف فى الرواية فقد أهميته ولم يعد مبرراً . لكن استحضار بعض اللحظات من تجليات الوصف الروائى ، يؤكد خصوصيته ولزوميته . فالوصف فى الرواية ليس ، بالضرورة ، بصرياً محضاً ، بل غالباً ما يمزج بين الحواس رغم صعوبة وصف ما يتصل

بالشم والسمع والذوق واللمس . مع ذلك نجد نصوصاً كثيرة تجمع بين عدة حواس فى الوصف الروائى ، وقد يكون نموذج (بحثاً عن الزمن الضائع) مشخفاً للوصف المعتمد على أكثر من حاسة ، خاصة ما يتصل بالموسيقى والرسم والذوق (استحضار السارد لحلوى لامادلين) . ولكن الأوصاف التى تغص بها رواية بروست لا تكتسب دلالتها ولا يفهم تنوعها إلا بترباط مع منطلقه فى الكتابة ، وهو الاعتماد على الذاكرة اللا إرادية التى تحرر الصور البدئية المنحوسة منذ الطفولة وتستسلم للوصف السردى لتفقد خطواتنا ونحن نرتاد حميمية الأنا العميق . وهذا التفريد للوصف عند مارسيل بروست أحدث نقلة نوعية فى التصويرات التى كانت توجه معظم الروائيين فى القرن التاسع عشر (خاصة عند كل من بلزاك وإميل زولا) .

على هذا الأساس التفريد يمكن القول إن الوصف فى الرواية تخلص من وهم الاستتساخ والمحاكاة المتفحسية ، الشاملة ، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويراً يلونه بخصوصية الذات المصورة . الوصفة لا شئ، يرغم الروائى على أن يتقيد بوصف الأشياء كما تبدو لكل الناس : على العكس ، هو مطالب أكثر بأن يجعلنا نرى - فى العادى المشترك - ما لم ننتبه إليه ، أو ما رأيناه مندغماً فاقداً لتضاريسه . ومن ثم فإن الوصف فى الرواية بوابة للولوج إلى فضاءات الغاناستيك .

فى امتداد هذه الملاحظات ، نجد أن الوصف يضطلع بقسط وافر فى عملية تشييد فضاءات الرواية وتخصيصها . ولذلك فإن الأمر لا يتعلق بوصف الأماكن ، والأشخاص والملابس والسلوك ، بل بابتداع فضاء خاص بنص الرواية ، مهما استوحى وأحال على فضاءات «واقعية» . على هذه الشاكلة ، تتعدد النصوص الروائية المستوحية للقاهرة وباريس ولندن

بواسطة «كلماتنا». وهذا ينعكس أيضاً على مستوى الكتابة الروائية: فعندما ننقل كلام المتحدثين وغير المتحدثين بكلماتنا، فإننا ننجز سرداً ثنائى الصوت فوق أقوال الآخرين. لكننا عندما ننقل حرفياً كلام الآخرين، فإننا لا نستطيع أن نشخصه وأن نحاوره. ومن ثم، يميز باختين داخل كلام الرواية بين نمطين: كلام أمر يفرض نفسه علينا ويلزمنا أن نعترف به دون شروط ولا تغيير (الكلام الدينى، الإيديولوجى، المؤسساتى...)، ويظل غير مقنع داخلياً للوعى، وكلام مقنع وهو الذى لا يستظل بسلطة ما، ويتوخى الإقناع بواسطة محاوره وعينا وتشغيل صيرورته. وهذا النمط الثانى من الكلام هو الذى يجب أن يميز فى نظر باختين، الكلام الروائى الحوارى. ما يهمنا فى هذه العجالة هو تأكيد إجرائية هذا التمييز لإبراز خصوصية أخرى للخطاب الروائى، خاصة أن مستقبل «تطورات» المجتمعات الحديثة يعدنا بالمزيد من الكلام الأمر المبتوث عبر مختلف أدوات التواصل و«التثقيف» وغسل الدماغ. والرواية، من هذه الزاوية، تحقق عملية مواجهة «موضوعية» بين كلامنا وكلام الآخرين من خلال التشخيص، والحوار الثنائى، ووضع كلام الآخر على المحك للانفلات من تأثير الكلام الأمر، وتنشيط صيرورة الوعى الفردى لمسألة الإيديولوجيا السائدة واستيلاد الصوت الخاص مع وضد، صوت الآخر.

لكن بالإضافة إلى ما تقدم، فإن المكون الحوارى فى الرواية تزداد أهميته وخصوصيته فى الرواية من خلال الأبحاث الأخيرة التى تلقى الضوء على دوره الجوهرى فى ابداع الكلام الحقيقى الكاشف، داخل الرواية. وهذا ما أوضحه جيليان لان ميرسبيى فى كتابه الذى أشرنا إليه آنفاً. فالكلام الروائى المتمظهر أساساً فى الحوار، وفى الحوارات الداخلية، ليس مجرد «استراحة» للكاتب والقارئ، أو تزيين للنص، وإنما هو قناة التلطف الروائى، وملتقى الشفوى

ودمشق، دون أن تستنفد الوصف أو يجف معينه. إنها لا ترينا المدينة دفعة واحدة، وإنما تجتزئ ملامح وسمات وكلمات تعجنها بالتذكريات والأحلام والاستيهامات.

هل أجازف إذا قلت إن الوصف فى الرواية، على خلاف «عين الكاميرا»، ينجح أكثر فى تحويل «الواقعى»، «المادى» إلى متخيل؟ هل هى مدن «حقيقية» تلك التى يتحدث عنها الساردون ويصفونها فى: (من يتذكر البحر:؟ محمد ديب، وترابها زعفران) إدوار الخراط (ورباعية الإسكندرية) داريل و(ذات) صنع الله إبراهيم؟ أليست، بالأحرى، مدنا متخيلة يسعف الوصف الوارد فيها القارئ، على تخيل مدن أخرى، والحلم بغضاءات لا حد لتناسلها؟

### ٣ - المكون الحوارى: لاشك أن طرح باختين

لمسألة الحوار والحوارية فى الرواية، سيظل طرحاً رائداً ونقطة تحول فى تحليل الخطاب الروائى، وذلك لأنه ربط المسألة بتصور متكامل عن فلسفة اللغة، وأبعادها الغيرية، وتناسل الكلام المتحاور انطلاقاً من عملية التواصل اليومية. ليس هنا مجال تحليل تصور باختين للغة ومقوماتها الحوارية، ولكننا نريد الإشارة إلى نقطة أساسية تتيح التمييز بين نوعيات الحوار الروائى وامتداداته المفتوحة القادرة على التكيف فى كل سياق جديد، لتشخيص الصيرورة الإيديولوجية انطلاقاً من الكلام الروائى. هذه النقطة تتصل بتمييز باختين بين الكلام الأمر، والكلام المقنع<sup>(١٤)</sup>. إن التمييز بين هذين النوعين من الكلام هو الذى يقود إلى التفرقة بين السرد الثنائى الصوت والسرد الأحادى الصوت: فاللغة خاضعة، فى صيرورتها اليومية، لعملية «النقل»، نقل كلام الآخر (كلام الصحف، كلام المدرس، كلام الكتب...) وهذا النقل إما أن يتم بالحفظ «عن ظهر قلب» وإما

بالمكتوب ، منحدر من الرحم العميق للخطاب الكلى للرواية . ومن ثم ، كما يقول لان ميرسيبي ، : « فإن تدوين الواقع الحوارى لا يرجع مطلقاً إلى فعل «حر» بل هو متصل برؤية للعالم منتظمة مسبقاً ومقسمة ، وتكون وحداتها نسقاً سيميولوجياً مغلغلاً ، تعززه الجمالية (الإستيقا) التى تعتبر موضوعة الواقعية الحوارية الميكر - نصية نسبية تماماً » ، (ص - ٢١) . من هذا المنظور تبرز إمكانات المكون الحوارى فى الرواية بوصفه مظهراً خلاقاً لعوالم لفظية ممكنة ، ولتشخيص الصيرورة الإيديولوجية ولتفاعلات الشفوى بالمكتوب . فنصوص مثل (سفر إلى حافة الليل) لسيلين ، أو (فرازى فى المترو) لكينو ، أو (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلى ، أو (رامة والتنين) لإدوار الخراط .. تكشف عينات من أبعاد المكون الحوارى الملتئم ببناء الرواية العام وبقدرتها المتفردة على تشخيص الكلام المشحون بدلالات تنتمى إلى مجالات وحقول عديدة .

٤ - الكرونوتوب : أكد كثير من الروائيين والدارسين على أن الرواية هى فن / شكل الزمن بامتياز ، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتشخصه فى تجلياته المختلفة : الميثولوجية والدائرية ، والتاريخية والبيوجرافية والنفسية ، ومعظم الروايات الأساسية تشخص وتجاوز مضى الزمن الذى لا يرجع وتتجail على استعداده . غير أن باختين اقترح مصطلح الكرونوتوب (المستعار من حقل الرياضيات) ليحدد تلازم علاقات الزمان والفضاء فى مجال الأدب وتأثير ذلك على الشكل والمضمون : فمؤشرات الزمن تتكشف داخل الفضاء ، وهذا الأخير يدرك ويقاس اعتماداً على الزمن . وقد وظف باختين هذا المصطلح فى مجال التاريخ الأدبى وتصنيف الرواية ، وبهنا هنا أن نشير إلى استعمالين اثنين يتصلان بالرواية وهما : تحديد جنس الرواية وتفرعاتها انطلاقاً من الكرونوتوب الذى يبرز البنية العميقة ، ثم الكرونوتوب

الذى يحدد البنية السطحية انطلاقاً من التيمة (الطريق ، العتبة ، الصالون ...) . إلا أن مقترحات باختين عرفت إضافات أخرى أغنت المصطلح وأمدته بإمكانات أوسع فى تحليل مكونى الزمان والفضاء ، وفى التنبيه لقدرات الرواية فى هذا المجال . ونشير هنا إلى الإضافات التى قدمها هنرى ميتران (١٤) والمتعلقة فى ضرورة اعتبار الكرونوتوب المتعلق بصيغة تشخيص العالم (الامتداد ، المسافة ، النمو ، الذبول ...) ، وكذلك اعتبار تنوع زمن الرواية الذى لا يمكن أن نقصره على الزمن التاريخى أو الدائرى كلا على حدة ، كما فعل باختين . على العكس من ذلك يرى ميتران - اعتماداً على تحليله لرواية إميل زولا (جيرمينال) - أن هناك روايات تمزج عدة أزمنة وفضاءات لتولد كرونوتوباً يجمع بين الوعى النقدى والمخيل الأسطورى (الميثى) . تأسيساً على ذلك ، فإن المهم فى تحليل الرواية وفى كتابتها ، ليس هو الزمان والمكان داخلها (بوصفهما عنصرين مكونين لنسيجها) ، بل الزمن والفضاء المخصصين للرواية أى الكرونوتوب - الذى يصنع نكهتها ويحول زمنها وفضاءها إلى مجال للتأمل والحلم والمقارنة . لنفكر فى كرونوتوبات (بمعناها الاستعارى) كل من : (إجازة تفرغ) لبدر الديب ، و(السؤال) لغالب هلسا ، و(الشحاذ) لنجيب محفوظ و(اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، و(بيت الياسمين) لإبراهيم عبد المجيد و(حكاية غاندى الصغير) لإلياس خورى .

هل ، عند استعادتنا لفضاء وزمان هذه الروايات ، نستعيد أزمنة وفضاءات مشابهة لأزمنة وفضاءات تاريخية وفيزيقية ؟ أم أن كرونوتوب هذه الروايات ينقش لها ، فى مخيلتنا ، ملامح تميزها عن جميع الفضاءات والأزمنة ؟ ملامح لم تتجسد أى تجسد خارج تخيليتها ، مثلاً هو الشأن بالنسبة لفضاء وأزمنة المسرحيات المخرجة على الخشبة ، والسيناريوهات المشخصة على الشاشة ، بل تظل

نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة» (١٦) .

تصبح المسألة ، إذن ، فى الرواية هى طرائق تشخيص خطاب «الآخر» ، سواء كان شخصية روائية أو مركزاً لإرسال خطاب (مؤسسة ، كتاب ، صحافة...) . ويقترح باختين العناصر التالية لالتقاط التشخيص الروائى للغة :

- اللعب الهزلى مع اللغات ( من خلال الباروديا ، والأسلية ، والتجهين .. ) .
- أقوال الشخصيات الروائية .
- المحكى المباشر .
- خطاب الكاتب الضمنى .
- الأجناس التعبيرية المتخلّلة (الرسائل ، التاريخ ، الوثائق ، المقالة ، المشهد المسرحى ، المقطع الشعرى ، الأغنية ، المثل ، الحكمة ..) .

إن هذه الوسائل المتاحة للروائى تمكنه من استيعاب جميع اللغات المتداولة فى الحياة اليومية أو فى مجالات البحث العلمى والتفكير الفلسفى : وهى أيضاً وسيلة لجعل الرواية مفتوحة على أحدث اللغات (فى مجال المهن ، والتقنيات ، واللهجات ..) .

ويمكن أن نشير إلى بعض النصوص التى حققت تشخيصاً أدبياً للغة يعتمد على إدماج لغات العصر ولغات التاريخ ويقيم الحوار بين أكثر من جنس داخل النص الروائى ، مثلما هو الشأن فى : (ثلاثية الولايات المتحدة) لدوس باسوس ، و (سباق المسافات الطويلة) لعبيد الرحمن منيف ، و (الزنى بركبات) لجمال الغيطانى ، و (بيروت بيروت) ، و (ذات) لصنع الله إبراهيم ، و (سلطانة) لغالب هلسا .

### ٣ - الرواية وتحول مفهوم الأدب

حاولنا ، فى الفقرات السابقة ، إيضاح أن الرواية - فى تاريخها وتحققها النصى - هى شكل وخطاب ينطويان على خاصة التعدد ويسعغان عليه ؛ ومن ثم

محتفظة بكامل «وجودها بالقوة» لتشق لها حياة جديدة ، متنوعة عبر كل قراءة وقارى .

٥ - التشخيص الأدبي للغة : تكتسى مسألة التشخيص الأدبي طابعاً معقداً تفرعت عنه عدة ممارسات وتصورات متعارضة بين التشخيص واللاتشخيص ، بل أيضاً ما لا يمكن تشخيصه (L'imprésentable) . ذلك أن علاقة اللغة بالأشياء لم تعد علاقة تطابق ، ولم يعد يسلم لها بالقدرة على تشخيص ما هو خارج عنها ، وهذا ما جعل علم الألسنية ، يميز بين العلامة والمرجعية . من ثم ، فإن الأسس الأولى للاتجاه الواقعى القائم على افتراض نوع من التطابق بين النص ومرجعياته الخارجية ، سرعان ما تهاوت لتفسح المجال أمام تصورات أخرى أكثر دقة وتعقيداً ، تأخذ بالاعتبار معطيات التحليل النفسى (الخطاب الأدبي يتأسس أيضاً على المسكوت عنه) وعلى دراسات التخيل التى تدرج موقع النص الأدبي ضمن صيرورة الرمزية الاجتماعية ، على اعتبار أن عنصر التخيل يحزر الملفوظات من وظائفها التداولية وإحالاتها المرجعية المباشرة ، ليمد لها جسراً مع ما هو خارج عنها ومع ما يمكن أن يتولد منها .

ويقدم لنا باختين ، من جهته ، صياغة أخرى لمشكلة التشخيص الأدبي تنطوى على إمكانية مجاوزة ثنائية التشخيص / اللاتشخيص ، وذلك بربطه التشخيصى الأدبي بتشخيص اللغة / اللغات . فما دام تحقق النص يمر أساساً عبر اللغة وداخلها ، فإن المسألة تنتقل إلى كيفية تشخيص الأدب لغوياً ويعبر عن هذه المسألة فى موضوع الرواية بقوله :

« وإذا كان موضوع الجنس الروائى النوعى هو المتكلم وما يقوله (أى كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللسانى) ، فإن بالإمكان أن

وانعكاسات ذلك على تنظيم المجتمع ، وتوسيع الصناعات الثقافية ، والتحكم فى استهلاك القارئ والمتلقى للمنتجات الأدبية والفنية والإعلامية .

فى هذا الصدد ، يلاحظ ميشيل ريو فى كتابه (الحلم بمنطق)<sup>(١٧)</sup> ، أن الكاتب اليوم يعرف أنه يكتب لكنه لا يعرف جيداً كيف يفعل ذلك ، أى أنه لا يتوفر على منطق يهديه ويضمن له الإنتاج المتواصل ، كما هو الشأن بالنسبة لبقية المنتجين فى الحقل العلمى . لقد عجز الأدباء عن إقامة نموذج نظرى مؤلّد لكتاباتهم الخاصة . وفى كل مرة يكتبون ، فإنهم يخوضون مغامرة الكتابة ، ومن ثم غدا أدب اليوم عطبوعاً بالتشظى والتذرى (atomisation) ، وسط عالم يخضع ، أكثر فأكثر ، للتسزين والتقنين والمراقبة . وإلى جانب الأدب الذى ظل حريصاً على تطوير التركيب الفنى وتعميق الرؤى ، نجد أن هذه التحولات أدت إلى الانتشار الواسع لما يسميه ريو «التخييل الجماهيرى» ممثلاً فى ملايين الكيلومترات من شرائط المسلسلات والأفلام السينمائية والفيديو ، وملايين النسخ من الروايات البوليسية و«الوردية» التى تستهدف التسلية ، وتسكين قلق الإنسان المأخوذ فى شرك التنظيمات المجتمعية التى تحيل المواطن إلى لولب داخل متراس ضخم . بل إن تطور العلم الواسع ، دفع دور النشر والعلماء إلى ركوب المحكى والشكل الروائى لتعميم العلم وتبسيطه للجمهور الواسع . لكن هذا المشروع لا يخلو من «نوايا» استحواذية ترمى إلى تفسير الظواهر المستعصية وتقديم الأجوبة الملموسة عن أسئلة محيرة . كيف ، إذن ، تجاه الرواية سطوة هذه الحكايات «الشعبية» ؟ هل بالإمكان أن يستمر الروائيون فى الكتابة مولين الأولوية لأسئلة الذات ، معرضين عن معطيات العلم ؟

إننا لا نملك جواباً جاهزاً عن هذه الأسئلة التى تضع الأدب موضع تساؤل وتشكيك فى جدواه وفعاليتها . غير أن ما نحرص عليه ، هو إبراز تحول آخر فى مفهوم الأدب (ولصالح الرواية) قد يساعد

قدرة الرواية على استيعاب المستجد والطارئ ، وعلى ملاحقة التشكلات المتناسلة اجتماعياً ونفسياً ومعرفياً داخل عالم محموم الخطى ، سريع الإيقاع . لكن هل يكفى ذلك لتبرير غلبة جنس الرواية قياساً إلى بقية الأجناس الأدبية كما يرى البعض ؟ أعتقد أن الجنس الأدبى ، إلى جانب خصائصه التلفظية والشكلية والخطابية ، هو أيضاً بنية (بنيات) اجتماعية ، أو بالأحرى ، يستمد طابعه التواصلى (بوصفه فعل كلام ) من بنيات اجتماعية معينة تنفخ فيه بقدر ما ينفخ فى أوصالها سحره التخيلى وقيمته الرمزية ، والرواية القائمة أساساً على الحكى والمحكى تستجيب للرغبة (الشهوة) الدفينة ، الراسخة فى نفس الإنسان منذ الأزل : رغبة امتلاك العالم عن طريق الحكى ، وإعادة تشكيله وجعله أوسع وأكثر مما هو عليه . من ثم تبدو الرواية هى الجنس الذى استثمر هذا الجانب مضيفاً إليه وهم التملك المعرفى ، لتفسير الذات والآخر والكون بوساطة التشخيص التخيلى . لكن هذا الإبراز لصعود الرواية فى زمننا يظل تعميمياً و«تمجيدياً» إذا لم نربطه بسياق ليس إيجابياً كله بالنسبة لزمن الرواية . وهذا السياق ، باختصار ، يتصل بتحول مفهوم الأدب من جهة ، وبتحول العالم فى كل المجالات وخاصة المجال العلمى من جهة ثانية :

- عن تحول مفهوم الأدب ، يمكن القول ، بتركيز شديد ، إنه انتقل من الجمعى إلى الذاتى الخاص (والرواية نموذج للاحتفاء بالذاتية والفردية) ، ثم الانتقال من التسليم بتعريفات الأدب الموروثة إلى التساؤل عن ماهية الأدب ومكوناته وجدواه ، وغاياته (ما الكتابة ؟ كيف نكتب ؟ ماذا نكتب ؟ لمن نكتب ؟...) ، وبتأثير من هذه التساؤلات أصبحت النصوص الأدبية تنحو إلى المرجعية الذاتية ، معرضة عن وهم القبض على الواقع وجاعلة من الكتابة علامات تؤشر على الغياب أكثر مما تجسد الحضور .

- والجانب الآخر ، يتصل بتحول العالم بسرعة مذهلة ، خاصة فى مجال العلوم والتكنولوجيا

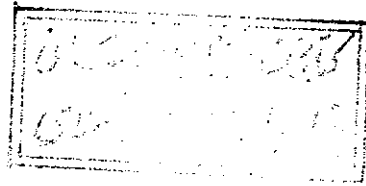
الاستلاب، وتعاضم قلبية الثقافة وتنميطها ، تتوفر الرواية ، بإمكاناتها الشكلية والخطابية المتعددة والمتجددة ، على حظوظ كبيرة لإنجاز الوظيفة البارودية ومساعة الإيديولوجيا . إنها تستطيع أن تظل وفيه لها مشيتها المقلقة - بالرغم من انتشارها الواسع - إذا حافظت على موقفها المناهض للسلطة . لكن هل تملك الرواية أن تكون غير ذلك ؟ أقصد الرواية المنتمية لتقاليدھا التاريخية ولجنسھا المشاكس : فهذا النمط من الرواية لا يمكن أن يحول الكتابة إلى سلطة مادام قائماً على التعددية وتشخيص التناقضات وزحزحة الواحد ، المهيمن ، المتناسك .

عن «زمن» هذه الرواية كنت وما أزال أحكى : رواية الأصوات واللغات والرؤى المتعددة ، المتجابهة . رواية ترفض الثبات والجمود ، كما ترفض أن تتحول إلى مسكن للقلق أو إلى محكمة أخلاقية تصدر الأحكام وتطرز التفاؤل السهل . «زمن» هذه الرواية قائم رغم هشاشته ، لكنه أفق محتمل مامن سلطة تقوى على إعدامه .

على التفكير في إعادة تدعيم لزومية الأدب والرواية ، أقصد تحرر الأدب من التبعية للإيديولوجي . ذلك أن العديد من النصوص خرجت من شرنقة السلطة ودور الاستنساخ ، لتضطلع بمساعة الإيديولوجيا وكشف تناقضاتها قياساً إلى المعيش ، والمحسوس ، والمحلوم به . لقد أصبحت وظيفة الأدب ، في نظر بيير ماسري ، وظيفة بارودية :

« .. فالأدب بمزجه للاستعمالات الواقعية للغة ينتهي ، نتيجة لهذه المواجهة المستمرة ، إلى أن يظهر حقيقة تلك الاستعمالات اللغوية . والعمل الأدبي بما يجريه من تجريب على اللغة ، إن لم يبتكرها ، فإنه يكون ، في أن ، شبيهاً بمعرفة ما ، وكاريكاتوراً للإيديولوجيا المستعملة . دائماً نلتقى ، عند تخوم النص ، بلغة الإيديولوجيا المغيبة مؤقتاً ، غير أنها تكون فصيحة بذلك الغياب ذاته»<sup>(١٨)</sup> .

من هذا المنظور نقول إنه ، رغم انتشار التخييل الجماهيري ، والانفجار العلمي ، واستفحال



الهوامش :

(١) انظر :

- Michel Stanesco: *Premières théories du roman*, in *Poétique*, no. 70(1987) Paris, p.167-89.

يوضح ستانسكو في هذه الدراسة أن الناقدین سنزيو وبينيا اهتمتا بأعمال الشاعرين بوياردو Boiardo ولاريوست L'Arioste واعتبراهما ميلورين لجنس الرواية كما ظهرت في فرنسا وإسبانيا خلال القرون الوسطى وفي عصر النهضة . وقد اعتمدا في موقفهما على الانطلاق من الدفاع عن الشعر الجديد وضرورته لمواكبة تغير الحياة وتنوع الأشياء . وبدفاعهما ، هما ومحللون شعريون آخرون من عصر النهضة ، عن الحق في وجود «شعر جديد» (Nuova Poesia) لأن العالم أيضا يتغير ، فإنهما كانا ، بذلك ، يؤكدان المبدأ الإستتقي الجوهری للرواية : جدة العالم تحدد الشكل الداخلي لعلاقتها مع ذلك العالم .

(٢) خلال القرن السابع عشر ظل معظم النقاد ينظرون بازدياد إلى الرواية معتبرين إياها جنساً «مبتذلاً» فاقداً لقوة الشعر التعبيرية . انظر : Pierre Chartier: *Introduction aux grandes théories du roman*, ed Bordas, Paris, 1990, p.4189.

(٣) مجلة *Roman*، العدد ٨ ، سبتمبر ١٩٨٤ ، باريس .

(٤) انظر تحليل جيرار جينيت لهذه النقطة في : *Introduction à l'architecte*, 1979 Seuil.

(٥) أهم هذه النصوص اطلعنا عليها في الترجمة الفرنسية التي أنجزها Pierre Grimal بعنوان *Romans grecs et latins*، مكتبة لابلير ، باريس ١٩٥٨ .

(٦) تشير هنا ، بالخصوص ، إلى كتابين :

- Seuil, 1990 Naissance du roman, -Massimo Fusillo (مترجم إلى الفرنسية عن الإيطالية)

في هذه الدراسة يوضح فيزيو تأثير الرواية الإغريقية في الثقافة الأوربية ، ويشير إلى أن نصوصها حوكت من لدن البيزنطيين وأعيدت كتابة بعض النصوص الإغريقية من جانب كتاب كبار ، مثل سيرفانتيس الذي استوحى الملاحم وأعاد كتابتها نثراً .

- Alain Billaut: La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale . PUF, Paris, 1991.

في هذه الدراسة نجد تحليلاً جديداً لمكونات الروايات القديمة انطلاقاً من : المكان ، الزمن ، الشخصيات ، التركيب الفني .

(٧) اعتمدنا في هذا العرض على كتاب استتيقا الإبداع اللفظي Esthétique de la création verbale الصادر في ترجمته الفرنسية عن جاليما ، عام ١٩٨٤ ، ص ٢١٢ ومايليها .

(٨) ولقد ناقش هذه المسألة جان ماري شيفر في كتابه :

ed PENS, 1983 La naissance de la littérature (La théorie esthétique du romantisme allemand)

لكننا لا نتفق معه في مجموع الانتقادات التي وجهها لباختين ، ونجد أن قراءته لنظرية الرواية لم تأخذ بالاعتبار جميع تحليلات باختين . ولايتسع المجال هنا لمناقشة هذه المسألة .

(٩) الخطاب الروائي ، دار فكر ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٣٥ (ترجمة محمد برادة) .

Gillian Lane-Mercier: La parole romanesque, ed. Klincksieck, Paris, 1989

(١٠) انظر :

(١١) انظر :

Dorrit Cohn: La transparence intérieure (Modes de représentation de la vie psychique dans le roman), Seuil, Paris 1981.

(مترجم عن الإنجليزية).

(١٢) هذه الدراسة وردت في كتابه المترجم إلى الفرنسية بعنوان Notes sur la littérature نشر بدار فلامريون ، باريس ، ١٩٨٤ ، ص ٣٧ ومايليها .

(١٣) صدرت سنة ١٩٨١ .

نجد في أفراح القبة حالة سردية نادرة أوضحها الباحث Gérard Cordese في دراسة بعنوان «السرد والتبشير» ، مجلة Poétique، عدد ٧٦ ، باريس ، ١٩٨٨ .

وهذه الحالة متصلة بالشخصية الساردة في الشكل السردى الجوانى . عندما تحكى عن ذاتها في وقت تكون فيه قاصرة عن معرفة ذاتها وظروفها خلال فترة من فترات حياتها : أى عندما تكون الشخصية أكثر معرفة من الراوى الذى هو فى الآن نفسه الشخصية الراوية . وهذا ما نجده فى فصل: عباس كرم ، عندما يعلن انتحاره ثم ينم : فمن المفروض أن العلاقة انقطعت بينه وبين الشخصية التى تعود إلى الحياة فتعرف عن وضعها ما لا يعرفه السارد . (أنجزنا دراسة تحليلية لـ أفراح القبة ، لم تنشر بعد ) .

(١٤) انظر الخطاب الروائي ، م . م .

(١٥) فى دراسته التى تحمل عنوان Chronotopies romanesques, Germinal مجلة Poétique عدد ٨١ ، ١٩٩٠ .

(١٦) الخطاب الروائي ، م . م . ص ١٠٤ .

(١٧) انظر : Michel Rio: Rêve de logique (essais Critiques), Seuil, 1992.

(١٨) من كتابه :

Pour une théorie de la production littéraire F. Maspéro, 1971.

# مقولة « النوع » وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة

محمد مشبال

تقديم : زمن الرواية أم زمن الشعر ؟ !

لعله من الجائز القول بأن الرواية أصبحت النوع الأدبي الذي يحظى اليوم باهتمام متزايد فاق به المكانة التي حازها الشعر دحاً طويلاً من الزمن . غير أن هذا التفوق وهذه الأهمية اللذين نالتهما الرواية في زماننا ، على مستوى الإبداع والتلقى ، لم يوازهما في نظرية الأدب ما يعضدهما . ذلك أن تأمل واقع النظرية الأدبية الحديثة ، يسفر عن هيمنة تكاد تكون مطلقة لجنس الشعر ، على الرغم من النشاط الملحوظ لحركة النقد الروائي ، هذه الهيمنة التي تكشف عن فاعلية جنس الشعر في صياغة المفاهيم الجمالية التي تبلورت في إطار النظرية الأدبية الحديثة ، وعلى رأسها نجد مفهوم « الصورة » الذي اقترن بالشعر دون سواه من الأنواع الأدبية الأخرى . وترتب على ما سبق ، أنه مهما طغى جنس الرواية على زماننا ، فإن النظر النقدي إلى هذه الإبداعات الروائية ما فتئ يعيش زمن الشعر .

وغاية هذا المقال لفت النظر إلى حقيقة الموقع الذي تحتله الرواية في النظرية الأدبية الحديثة ، بالقياس إلى ما حظى به

الشعر من سلطة تمثلت في توجيه التصورات النقدية وبناء المفاهيم الجمالية .

الوظيفة الجمالية<sup>(١)</sup> وجنس الشعر :

يعد مفهوم الوظيفة الجمالية من بين أكثر المفاهيم شيوعاً في النقد الأدبي المعاصر . وقد انطلقت صياغته من السؤال الذي طرحه العالم اللغوي الشهير « رومان ياكسون » : ما الذي يجعل من رسالة لغوية عملاً فنياً ؟ .

إذا كانت صيغة السؤال وخلفيته تطمحان إلى ضبط المعيار اللغوي الذي يتحدد به غط الخطاب اللغوي الفني عن بقية الأنماط اللغوية الأخرى في أفق ربط أسئلة الأدب بأسئلة اللسانيات بشكل عام ، فإن تأملاً دقيقاً للتصور الذي بلوره « ياكسون » حول مفهوم الوظيفة الجمالية للغة يكشف عن وجود معيار أدبي ضابط لهذا التصور ينأى به عن أن يمثل « البوطيقا » بالمعنى الشامل لأنماط الخطاب ( الرواية ، الشعر ، المسرح ، الإعلام ، السينما ، الشعائر الدينية ... ) .



وعنهم الإنسان ، على نحو ما تكشف عن افتقاره إلى ضبط إمكانات التصوير في النثر .

إن الرواية ، بما هي جنس أدبي نثري ، ينطوي على مكونات وسمات تميز تشكيله اللغوي عن تشكيل الشعر ، تمتلك صيغا تصويرية تتجاوز أفق بلاغة الشعر ، نحو أفق سردي بشخصياته وفصائه وامتداده . ولعل هذا يقتضي أن تصبح الوظيفة الجمالية في الرواية ذات أبعاد مغايرة . وإن أي بحث عن الوظيفة الجمالية في النثر بالشكل الذي تقرر لها في الأنواع الشعرية ، يعد خطأ يتمثل في اعتبار الشعر منبعاً للجمالية و « النموذج المثل للأدب » (٢) .

إن إقرار « فاليري » بأن الشعر هو « الأدب » وقد اختزل إلى جوهر مبدئه الدينامي ، يكشف عن سلطة هذا الجنس الأدبي في التصور الجمالي للأسلوبية والبلاغة الجديدة . هذه المكانة التي يحظى بها الشعر على حساب السرد ، أثرت على النظرية الأدبية إذ حالت دون قدرتها على مراعاة تمايز الصيغ التصويرية في الأنواع الأدبية ، بحيث أصبحت الصورة ، والإيقاع والمكونات البلاغية ، إمكانات تعبيرية شعرية لا تعانين نقدياً في الرواية . وإذا ما تحقق شيء من ذلك ، فإنها تظل تدين بجذورها لجنس الشعر ، وعندئذ يغدو من الصعب على المرء أن يتخلص من الإرث الشعري الذي تحمله هذه المكونات الجمالية .

إن ضبط الوظيفة الجمالية في النثر ينبغي - إذن - أن يتأسس على تصور يراعى الخصوصية الفنية لأنواعه . وفي حالة الرواية ؛ فإن السمات الجمالية لهذا الجنس الأدبي لا تنفصل عن المكونات السردية التي يقوم عليها ، وتبعاً لذلك تصبح دراسة الصورة في الرواية ، انطلاقاً من معيار المشابهة بين طرفين ، السائد في نقد الشعر ، نهجاً فاسداً لا يقدر شروط السياق النوعي ، كما أن دراسة الإيقاع الروائي باعتماد مبدأ - التكرار الصوتي السائد في تراث نقد الشعر ، تعتبر ممارسة غير علمية خاضعة لفكرة أفضلية الشعر .

### الانزياح الجمالي و جنس الشعر :

يعد « الانزياح » أيضاً من بين أكثر المفاهيم بروزاً في الخطاب النقدي المعاصر ، وقد أطلق عليه علماء الأسلوب

إن مفهوم الوظيفة الجمالية ، على نحو ما بلورته نظرية « ياكسون » ، يقوم على جنس الشعر ، فهو المعيار الذي يستمد منه نسقه على الرغم مما يمكن أن يوجد من سمات مشتركة بين أنماط الخطاب الأدبي ، إذ إن القول بمفهوم السمة المهيمنة المحددة لنوع الخطاب ، كما يقرر ذلك « ياكسون » نفسه ، يعزز الرأي الذي نرمي إليه هنا ، وهو صدور مفهوم الوظيفة الجمالية عن معيار الشعر .

وتمثل المعيار اللساني ، الذي تحدده الوظيفة الجمالية في أنماط الخطاب اللغوي ، في عملية إسقاط يقوم بها المتكلم لبدأ التكافؤ من محور الاستبدال على محور الترتيب ؛ بحيث يصبح مبدأ التكرار الخاصة الأساسية التي تحدد طبيعة الخطاب الفني ، إنها تجعل الدليل اللغوي ملتفاً على ذاته ، لا يميل على السياق الخارجى إلا على نحو ثانوي ، ونتيجة لذلك تتزلق الوظيفة المرجعية فيه إلى الموضع الخلفي غير اللافت .

إن هذا النوع من الخطاب ، الذي يحتفل بعلاماته الداخلية بواسطة خلق رسالة لغوية غير متعددة ، يختزل في حقيقته ماهية الشعر . والمقصود بالماهية هنا جنس الشعر باعتباره مجموعة من المكونات والسمات الجمالية التي رسختها الممارسة الشعرية في تراكم نصوصها ، وليس المذهب الجمالي الذي قد تنزع إليه نصوص هذا الجنس الأدبي في مرحلة من مراحل تطوره ؛ على نحو ما يمكن أن يفهم إذا ما أخذنا في الاعتبار المذهب الرومانسي الذي خضعت له التصورات الجمالية للشكلانيين الروس بشكل عام ، وتصور « ياكسون » بشكل خاص .

وإذا بدأ أن الوظيفة الجمالية في التصور الشكلاني الحديث قد اقترنت بالشعر ، فإنها بالحقيقة لا تمثل إلا إحدى سماته التي يتقوم بها دون أن ترقى إلى تحديد جوهره النوعي . ذلك أن استيعاب الشعر بظل خارج حدود إمكانات المعرفة اللسانية الصارمة .

ضمن هذا التصور الضيق للشعر المختزل في « الوظيفة الشعرية » تتحدد أبعاد الصورة الأدبية في نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ، لتحصر هذه الإمكانية التعبيرية في الصيغة اللغوية المقيدة التي تترجم قصور مفهوم الوظيفة الجمالية ، المبلور في النظرية الأدبية الحديثة ، عن استيعاب رحابة الشعر

ترفض رد جميع القيم إلى موقع وحيد ، رؤية تقبل وجود الواقعة الفردية التي لا تعتبرها نموذجاً مشتقاً من قاعدة مطلقة<sup>(4)</sup> ، كما أن التصور الاجتماعي الجدلي للغة يرفض بناء نظرية مشابهة مجردة للغة معيارية ثابتة تشكل قاعدة الانزياح<sup>(5)</sup> .

ثانيها - يترتب على القول بمفهوم الانزياح اعتبار اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة ، فكلما تحققت قدر أكبر من الخرق للمعايير اللغوية العادية والابتعاد عن درجة الصفر في الأسلوب ، كلما اقتربت اللغة من جوهر الشعرية . ومفاد هذا التصور الشئ يبنى مفهومه للجمالية على أساس الانزياح - من نفس هذه النصفة عن الرواية - بما هي جنس نثري - واعتبارها أحد سائر من الشعر . إن وصف الأسويين للغة الأدبية بأنها انتهاك لنظام اللغة العادية صوتياً وتركيبياً ودلالياً ، لا يترجم الخصمية الأدبية لنثوية ، إنه وصف لطبيعة اللغة الشعرية . وفي هذه الحال لا ترقى الرواية في نظر أصحاب هذا المفهوم إلى شبل جوهر الأدب .

إن المفاضلة بين الأنواع الأدبية غير مقبولة ، إذ إن لكل نوع أدبي جانيته وطاقته التأثيرية الخاصة به . غير أن مفهوم الانزياح ، الشئ يصوغ تصوره للجمالية على أساس الخرق الشعري ، يفضي إلى اعتبار جمالية الشعر معياراً نموذجياً في حين تراجع جمالية الرواية إلى موقع أدنى . ويترتب على هذه المفاضلة اشتتالية ، وانحدار الإنسان للشعر ووظيفته في تاريخ الحضارة البشرية ، نتائج غير محمودة . ولا نستطيع الآن حصر هذه النتائج . ولكننا نشير في هذا المقام إلى أن مفهوم الانزياح المرتبط بالصنيع اللغوي لا يكتفي بمنح الصورة الشعرية بعداً متيقداً في نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ولكنه - وهذا هو الأخطر - ينيب إمكانية الصورة في الأنواع النثرية ويقتضي بالضرورة مقاربة التشكيل اللغوي في الرواية من منطلق القواعد الشعرية . وهذا هو الذي نسعى إلى نقضه عندما نقوم هنا بتحليل بعض المفاهيم النقدية في النظرية الأدبية الحديثة واكتناه أصولها المتحركة فيها .

البلاغة<sup>(6)</sup> وسلطة الشعر :

إن تحول البلاغة الغربية من كونها معرفة فلسفية في العصر اليوناني إلى كونها معرفة أدبية في العصر الحديث ، يكشف

والشعر مصطلحات متنوعة ( الانحراف ، عدم الملاءمة ، الغربة ، الشذوذ ، التجديد ، الإبداع ... ) ، وهي تلتقي جميعها حول مفهوم واحد ، يسعى به أصحابه إلى ضبط الخاصية المحددة للأسلوب الأدبي .

ومفهوم « الانزياح » لا يعدو أن يكون بالحقيقة أداة إجرائية لوصف « الشعر » وتحديد خاصيته الثابتة . ومن هنا يظل مفهومهما محصوراً في نظرية الشعر لا يمتلك نقدياً كفاية استيعاب الأنواع السردية .

وإذا كان لهذا المفهوم جذور في الفكر البلاغي القديم ، فإن صياغته النظرية المتكاملة لم تتم إلا في ضوء بروز النموذج اللسان في النظرية الأدبية الحديثة . وما نجم عن ذلك من آثار تجلت في طبيعة الأسئلة المطروحة والصياغات المقدمة . ولعلنا ندرك اليوم أنه بقدر استفادة الناقدين من المعرفة اللسانية بقدر تأذيه بها ، فصيغة « الانزياح » المقترحة من لدن الأسويين لضبط معيار اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية ، على الرغم من كتابتها ، قد واجهت مشكلات كثيرة :

أولها - مشكل تحديد القاعدة التي يتم الانزياح عنها : إن أصحاب هذا المفهوم يواجهون مشكل ضبط المعيار الذي يقاس به الأسلوب ، فقد مثل عند البلاغيين في طريقة التعبير الأكثر بساطة وألقاً ، أو طريقة التعبير الأكثر حياداً ، ثم أصبح عند الشكلايين الروس وحلقة براغ تمثلاً في الشعر الموروث ، و« التقاليد الفنية المألوفة » . وقد مثل عند بعض الأسويين المعاصرين<sup>(7)</sup> في « اللغة العلمية » التي تنعدم فيها صفة الأسلوب . وقد نقل « ريفاتير » هذا المعيار من السياق الخارجي التمثيل في لغة معيارية مفترضة إلى سياق داخلي ، مفترضاً أن التعارض بين سياقين لغويين أحدهما مباشر والآخر أسلوبى يحدث شرخاً في نسج الخطاب ينجم عنه التأثير الأسلوبى الأدبي .

إذا كان تحديد القاعدة المتزاح عنها يمثل العائق الأول لهذا المفهوم ، فإن تصور وجود قاعدة معيارية عامة ومطلقة لم يعد قائماً في سياق تعدد المعايير ( صعود البرجوازية وبروز النزعة التجريبية والدراسات التاريخية ) . لقد تغيرت النظرة التي كانت تؤمن بقيم كونية مطلقة لتحل بدلا منها رؤية أخرى

لتفسير تحولها من مذهب شامل للفن والعلم والتعليم والأخلاق والسلوك الاجتماعي إلى نظرية في الاستعارة والكتابة<sup>(١٢)</sup>

إن سلطة الشعر على البلاغة أدت إلى انحلال التوازن الذي كان قائما بين أجزائها لتختزل في الجزء الخاص بالأسلوب . وسيتمدد تيار الاختزال الجارف إلى أن صارت نظرية في المحسنات البلاغية أو نظرية في الاستعارة فقط ، وعلى هذا النحو كان الشعر وراء دكتاتورية الاستعارة في الفكر البلاغي الحديث لشم بذلك نهاية مرحلة أساسية في تاريخ هذا العلم العتيق . إن ما كان يسمى بلاغة أصبح مجرد نظرية حول الأسلوب الشعري . وفي سياق هذا الوضع لم يكن جائزا الحديث عن البلاغة بمعناها الكلاسيكي ولا بمعناها الشامل لجميع الأنواع الأدبية ، فبعد « شيشيرون » وابتداء من « كيتيليان » إلى « فونتانى » ، أحكم الشعر سيطرته على مقولات البلاغة .

لقد شهدت المرحلة الثانية للبلاغة سيطرة المفهوم الرومانسى للشعر المتعاوض مع البلاغة الإقناعية ، لقد أصبحت البلاغة التى تحظى بالمكانة الرفيعة هى تلك التى تنفيا المحسنات . إنها بلاغة تجويد الكلام وخلق أنماط خطابية جميلة<sup>(١٣)</sup> . لم تعد إذن البلاغة فنا يسخر الوسائل اللغوية من أجل غاية خارجية

وهكذا التقى الموضوع الجديد للبلاغة مع الأدب ، وتعبير أكثر دقة إن « الكلام غير المفيد وغير الفعال هو الذى سيشكل موضوع البلاغة التى أصبحت نظرية حول لغة قبلها فى ذاتها ولأجل ذاتها »<sup>(١٤)</sup> . إنها لغة الشعر ، على نحو ما استقرت خصائصها فى تصور الشكلايين فيما بعد . لقد أصبح النص الشعري النموذج المفضل للبلاغة فى مرحلتها الثانية ، فلم يعد وصف الصور مصحوبا بوصف تأثيراتها ، إن ما كان يسم « فونتانى » هو الوظيفة الداخلية للغة ، كان يسأله عن علاقة التعبير بالفكر والشكل بالمحتوى ، فقد تحولت البلاغة إلى معرفة باللغة التى يتم تذوقها فى ذاتها<sup>(١٥)</sup> .

لقد توخى « تودوروف » ، فى قراءته لبلاغة المرحلة الثانية ، تبرير امتداد جذور التصور الشكلاى والبنسوى للغة الأدبية فى تراث هذه البلاغة ، فالأسلوبية والشعرية بتركيزهما

السيرورة التقيدية التى خضع لها هذا العلم العتيق ، فقد كانت « عملية تحويل البلاغة إلى المجال الأدبى La Littératureisation » ، التى شهدها عصر ما بعد شيشيرون ، تامة فى العصر الوسيط ، حيث أصبح ترادف هذا الفكر مع الأسلوبية فى اصطلاح العصر يحظى بالإجماع . إن تاريخ هذا الفكر الذى بدأ رحلته الطويلة باعتباره فكرا فلسفيا هو فى خطوطه الكبيرة تاريخ التحول نحو فكر أدب<sup>(١٦)</sup> .

إذا كان البلاغيون الفلاسفة يتوخون إعادة اكتشاف البلاغة القديمة وتثمين بعض مكاسبها بوصفها فكرا فلسفيا يمنح أسسا جديدة من أجل تعميق الروابط بين مختلف التخصصات المعرفية<sup>(١٧)</sup> ، فإن الذى يعيننا فى هذا المقام هو أن نكشف انحسار البلاغة فى نظرية الشعر وتحولها عن أفق البلاغة العامة أو البلاغة الجديدة التى يرى « جيرار جينيت » أنها ستكون سيميائية أنواع الخطاب<sup>(١٨)</sup>

لم تكن البلاغة فى العصر القديم مرادفة لنظرية الأسلوب ، وتأكيدها لهذا القول بشير « بول ريكور » إلى المجالات التى كانت تشملها بلاغة « أرسطو » وهى : « نظرية الحجاج - التى تمثل المحور الأساسى - ونظرية الأسلوب ونظرية تأليف الخطاب . وما تقدمه لنا الكتابات المتأخرة فى البلاغة لا يعدو أن يكون مجرد بلاغة مقيدة - حسب تعبير جينيت - فقد أصبحت تقتصر على نظرية الأسلوب ثم بشكل أضيق على نظرية المجازات »<sup>(١٩)</sup> .

لقد تقلصت البلاغة إلى أحد أجزائها المتمثل فى الأسلوب أو العبارة Elocutio وبذلك صارت مرادفة للأسلوبية . وبعد أن كان مفهوم البلاغة قائما على الإقناع عند مجموعة من المفكرين الأوائل ( أمثال أفلاطون وأرسطو وشيشيرون ) ، أصبح فيما بعد يفيد « فن تجويد الكلام » ؛ البلاغة إذن هى اختيار التعبير المزخرف المناسب الذى يمكن أن يخدم الإقناع الذى تراجع إلى موقع خلقى . وإذا أصبح « الزخرف » علامة أساسية فى مفهوم الفعل البلاغى ، فقد حول المنظرون فى هذا العصر البلاغة إلى مجال الأشكال الأدبى الخالص<sup>(٢٠)</sup>

ومهما تابنت الأسباب الداعية إلى أقول البلاغة ، فلعل انتقال موضوعها من الخطابة إلى الشعر ، يمثل عاملا أساسيا

موضوع البلاغة ، من الخطابة نحو الشعر ، إلى التركيز على محسنات الدلالة ، أو بشكل خاص المحسنات ذات الدلالة « المحسوسة » ، بإقصاء المجازات ذات الدلالة العقلية مثل « قلب المعنى » و « المبالغة » اللذين لم يعد لهما مكان في الحقل الشعري أو في الوظيفة الشعرية للغة . هذا الانتقال في موضوع البلاغة ساهم إذن في منح الامتياز للعلاقات التماثلية / التجاورية<sup>(١٨)</sup> .

إن اختزال المحسنات البلاغية في صيغتي الكناية والاستعارة ، ينطوي أيضا على اختزال داخل كل من الصيغتين ، فعلاقة التجاور الضابطة لصيغة الكناية لا تستوعب علاقات الكناية الكلاسيكية ( علاقة السبب بالنتيجة والعلامة بالشئ والأداة بالفعل والفيزيقي بالعقل ... إلخ ) . إن مثل هذه العلاقات لا تخضع لأثر التقارب المكاني : أي نوع من التجاور يمكن أن يقوم بين القلب والشجاعة والعقل والذكاء ؟ ! ذلك أن « إرجاع كل كناية إلى علاقة مكانية خالصة يعني التقييد الصريح لمجموع هذه المحسنات في مظهرها الفيزيقي أو « المحسوس » وهنا أيضا يتجلى الامتياز الذي حظى به الخطاب الشعري شيئا فشيئا في حقل موضوعات البلاغة ، وتوجه هذا الخطاب نفسه ، في العصر الراهن نحو أشكال التصوير الأكثر مادية<sup>(١٩)</sup> .

إن اختزال محسنات « الترابط » في نموذج الكناية المكانية ، تجاوب معه اختزال محسنات « التماثل » في نموذج الاستعارة . وكما نعلم ، فإن لفظ الاستعارة أصبح يشمل مجموع حقل التماثل - فالتشبيه أصبح نوعا من الاستعارة الصريحة بعد أن كانت الاستعارة في البلاغة الكلاسيكية تشبيها ضمنا ، ويعد « بروس » مثالا نموذجيا لهذا الاستخدام ، فهو لم يكف عن أن يسمى استعارة ما يعد في كتابه تشبيها : « وهنا أيضا تتجلى دواعي الاختزال في أفق بلاغة الأسلوب Une figurative<sup>(\*)</sup> ترتكز على الخطاب الشعري أو كما عند بروس على شاعرية الخطاب<sup>(٢٠)</sup> .

على شكل اللغة وينيتها ، إنما تؤكد أن ما تم نهجه في إطار بلاغة عصر ما بعد شيشيرون التي ابتعدت عن النظر إلى اللغة بما هي فعل أو وظيفة .

لقد كشفنا حتى الآن عن هيمنة جنس الشعر على البلاغة الجديدة ، هذه الهيمنة التي أحالتها إلى ضرب من الأسلوبية الشعرية التي لا غمك كفاءة استيعاب أساليب التصوير في الرواية والأنواع الأدبية الثرية الأخرى .

### مقولة « النوع » واختزال الصور البلاغية :

لم تكن الصور البلاغية سوى منطقة ضيقة في الإمبراطورية الواسعة للبلاغة القديمة . ومع بداية العصر الوسيط ، انحل التوازن الذي كان قائما بين أجزاء هذه البلاغة ، وأصبح الأدب المتن المفضل في البلاغة الجديدة .

إن تاريخ الانتقال من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة - فيما يرى جينيت - هو تاريخ التقييد المعمم<sup>(٢١)</sup> ، فقد سعى « دومارسي » إلى دراسة محسنات المعنى على نحو خاص ، وهي التجاوز الدلالي الذي يحصل في الألفاظ ، وبذلك يضع في قلب التفكير البلاغي التعارض بين الحقيقي والمجازي . أما « فونتاني » فعلى الرغم من توسيعه مجال دراسة المحسنات المجازية وغير المجازية ، إلا أنه انطلق من معيار الاستبدال الذي يحكم النشاط المجازي وجعل المجاز يشمل عنده جميع المحسنات ، إلا أن المبدأ الذي يحتكم إليه مجازي في الأساس . إنه لم يعد سوى بالكناية والمجاز المرسل والاستعارة مقصبا السخرية التي اعتبرها « دومارسي » ضمن أنواع المجاز .

وإذا ما راعينا صنيع هذين العلمين في تاريخ البلاغة ، إقصاء « فونتاني » للسخرية من مجال المجازات وتقريب « دومارسي » بين الكناية والمجاز المرسل على أساس علاقة التجاور ، فإننا سنحصل على الزوج النموذجي في البلاغة المعاصرة : الاستعارة - الكناية<sup>(٢٢)</sup> .

إذا كانت العوامل التي قادت إلى هذا الاختزال متعددة ، فإن الذي يعنينا الإشارة إليه في هذا المقام ، هو فاعلية النوع الأدبي في صياغة المفاهيم والتصنيفات ، لقد أفضى تحول

(\*) مصطلح نحت « جيرار جينيت » للإشارة إلى الصورة التي انتهت إليها البلاغة في العصر الحديث ، عندما اتخذت من الأسلوب الأدبي موضوعها ، مكتفية بدراسة المحسنات .

إن البلاغة الجديدة التي نحت إلى تمجيد الاستعارة على حساب الصور البلاغية الأخرى مدفوعة بخلفية شعرية ، تجدد نفسها في مآزق عند تأمل أنواع خطافية أخرى ، ومنها السرد الروائي عند « بروس » الذي كشف عن التحام الاستعارة بالكناية . وهذا يفيد أمرين :

١ - لا ينصح أحيانا الفصل بين الاستعارة والكناية فصلا تاما ، ومن ثم لا يجوز احتكار أنواع الخطاب لإحدى هاتين الصيغتين واقتصارها عليها .

٢ - إن الرواية بما هي جنس أدبي ثرى - وكتابة بروس المتميزة - لم تتحقق بالاستعارة أو بالكناية ، ولكن بها معا في صيغة ملتزمة ومتداخلة .

إن مشكل البلاغة والأسلوبية في نظرتها للصور يتمثل في عجزها عن التخلص من سلطة ماهية الشعر المتحكمة في توجيه تصورهما للأدب وآلياته ، وحتى المحاولات البلاغية والنقدية ، التي تظهر بين القبة والأخرى من أجل إعادة الاعتبار إلى الصور البلاغية التي بدت شاحبة أمام هيمنة الاستعارة ، لم تفلح هي الأخرى في بناء تصورهما للصورة الأدبية باعتماد معايير أخرى غير المعيار الشعري الذي خضعت له خضوعا كليا تمثل في إيلائها الأهمية للصورة لما تحتويه من خرق لغوي ومن سمات الغرابة والإدهاش . وهذا كله من شأنه أن يبقى البحث البلاغي المعاصر في صياغته لمباحثه سجين سلطة النوع الواحد هو الشعر . وما لم تراع سمات الرواية ومكوناتها في تحليل تشكيلها اللغوي الجمالي ودراسة صيغها البلاغية الفنية ، فستظل جنسا أدبيا يحتل موقعا ثانويا في النظرية الأدبية الحديثة

#### خلاصات : آفاق نظرية وإجرائية :

١ - إن الدعوة إلى تطبيق المناهج اللسانية في دراسة الإبداع الأدبي بحثا عن وهم تحقيق العلمية ، إن كانت قد نجحت في إضفاء الدقة والصرامة على مستوى التنظير والتحليل ، إلا أنها ضيقت مفهوم الصورة الشعرية وغيبت إمكانات الحديث عن الصورة في الرواية .

إن اختزال محسنات التماثل في قطب الاستعارة ، أضر بالتشبيه الذي لم يبرح بالحقيقة الخطاب الأدبي حتى وإن مالت لغة الشعر إلى الخلو منه . إن صيغة التشبيه تمتلك كثافتها وتأثيرها الخاصين الناتجين عن سمة عدم الملاءمة بين طرفيها ، وإن أى إهمال لهذه الصيغة الجمالية تحت سلطة الاستعارة هو إهمال للتأثيرات الجمالية لأشكال التشبيه المختلفة مثل التشبيهات الاعباطية والمفارقة .

ليست الاستعارة ، في المحصلة النهائية ، إلا إحدى صيغ محسنات التماثل ، ومن الاعتراف تصنيفها في أعلى الدرجات . وقد دعا « فرنسوا مورو » إلى ضرورة عدم فصل دراسة التشبيهات عن الاستعارات ، فهما معا مظهران للصورة . ومن الخطأ الادعاء أن التشبيه أقل جمالا وإمتاعا من الاستعارة أو العكس<sup>(٢١)</sup> .

ونصل في النهاية مع تيار الاختزال إلى تبيين مطلق للاستعارة التي يبدو أنها ابتلعت خصمها الأخير لتصبح نواة وجوه البلاغة برمتها . فبروست لم يقتصر على اعتبار الاستعارة كل محسن بلاغي قائم على التماثل ، بل إنه جعل جميع أصناف المحسنات من قبيل الاستعارة ، حتى أكثرها كناية . ومجموعة « ليج » اعتبرت الاستعارة « الصورة المركزية » في البلاغة ، ويستند أصحاب هذا الرأي إلى فكرة الأساس الاستعاري للغة الشعر واللغة بوجه عام .

لقد أصبحت البلاغة في آخر مطافها نظرية في الاستعارة . وقد حاول « جينيت » نزع هذه الهيمنة من الاستعارة وإثبات أن كثيرا من الاستعارات في رواية بروس ذات أساس كنائي ، فالعلاقة الاستعارية تقوم بين طرفين تحكمهما علاقة تبادور مكاني - زمني ، وكتابة بروسب « تمثل المحاولة القصوى لتحقيق محوري اللغة الكنائية والاستعاري اللذين يكوّنان النص »<sup>(٢٢)</sup> . ففى ( رواية ) ( البحث عن الزمن المفقود ) يحدث التداعي بواسطة الإشعاع الكنائي : إن الكناية تربط الذكريات التي تثيرها الاستعارة ، إنها سبب وجود الرواية « فإذا كانت الاستعارة تسترجع الزمن الضائع ، فإن الكناية تعيد له الحياة ... هنا فقط وبواسطة الاستعارة ولكن في إطار الكناية يبدأ الحكى »<sup>(٢٣)</sup> .

٤ - إن مفهوم « الأدبية » الذي كان له الفضل في تطوير مناهج تحليل النص الأدبي ، في إطار الدراسات الإنسانية الحديثة ، لن يكتسب فاعليته الإجرائية إلا بخضوعه للسياق الجنسي ، وبذلك يصير مفهوما نوعيا ، وسنصبح حينئذ بإزاء أنماط من « الأدبية » وفق الجنس الأدبي المرصود .

٥ - إن الناقد الأدبي ، الذي تراجع دوره أمام سيطرة الاتجاهات الأسلوبية والبلاغية على التنظير الأدبي وتحليل النصوص ، مطالب اليوم باسترجاع مكانته في إطار نظرية الأدب ومقاربة الأعمال الأدبية ذاتها . ونعتقد أن إشكال « الصورة الأدبية » لن يجد حله إلا في إطار النقد الأدبي المتميز بمراعاة خصوصية النوع المدروس ، دون أن يعنى ذلك أنه سيمارس قطيعة مع العلوم الإنسانية .

٢ - إن الجنس الأدبي الذي وجه نظرية ياكوبسون على جهة الخصوص ، والأسلوبية البنوية بوجه عام ، والبلاغة الأدبية ، تمثل أساسا في الشعر . وإذا كان للجنس الأدبي<sup>(٢٤)</sup> سلطة في صياغة البناء النظري وتوجيه القراءة والتصنيف ، لا محيص عنها ، فإن التصور الذي انحدر إلينا من هذه الأنظار الجمالية حول « الصورة » لا يتخطى الرصد العارض لبعض سماتها في الشعر ، دون الإفلاح في تطويرها بما يلائم عمقه وخصويته الإنسانية ، بله أن يستشرف آفاقها في الرواية وأنواع سردية أخرى لم يكن لها حضور في توجيه هذه الأنظار .

٣ - يصبح البحث عن الصورة في الرواية وأنواع نثرية أخرى ، مثمرا في أفق إعادة صياغة مفهوم الصورة الشعرية على أسس تراعى السياق الجنسي ، أي ضرورة استحضار فاعلية النوع الأدبي في صياغة المكون الجمالي .

## الهوامش :

١ - يمكن للقارئ الرجوع بصدد مفهوم الوظيفة الجمالية إلى ما يلي :

Style in language Edited by Thomas A. Sebeok. 1960

Huit Questions de poétique, Roman Jakobson, Editions du Seuil. 1977.

Groupe Mu. Rhétorique Générale, ed. du Seuil. 1982. (p: 25).

Jean Cohen. Structure du langage Poétique, Paris, Flammarion, 1966.

Tzvetan Todorov. Théories du Symbole, ed, Seuil. 1978.

٢ - انظر :

٣ - انظر :

٤ - انظر :

٥ - باختين ( ميخائيل ) ، الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري وميخائيل العبد ، دار توفيق ، المغرب . ط ١ ١٩٨٦ .

٦ - سأقتصر في هذا المقال على البلاغة الفرنسية لامتدادها وتأثيرها في المفاهيم الأسلوبية والبنوية التي تشكلت فيها بعد وكان لها بالغ الأثر على انزياح موقع الرواية تحت سلطة الشعر .

Florescu, V. LA Rhétorique et la Néorhétorique: Genèse. Evolution. Perspective. (1982).

٧ - انظر :

Edition (Les Belles lettres)- Paris. (p: 13).

Ibid.

٨ - انظر :

Genette, G. La Rhétorique Restreinte. in Figures III, ed. Du Seuil. Paris 1972. Collection poétique. (p: 40).

٩ - انظر :

Paul Ricoeur, La métaphore Vive, ed. Au Seuil. Paris (1975). (p: 13).

١٠ - انظر :

Florescu, V. La Rhétorique et la Néorhétorique. (p: 11)

١١ - انظر :

Groupe Mu, Rhétorique de la poésie. ed. complexes. Bruxelles. 1977. (p: 13)

١٢ - انظر :

Tzvetan Todorov, Théories du Symbolé. (p:52)

١٣ - انظر :

Ibid. (p: 68)

١٤ - انظر :

15- Ibid. (p: 69)

- Genette, G.  
 Genette, G. *La Rhétorique restreinte*. (p: 22) ١٥ - انظر :  
 Ibid. (p: 25). ١٦ - انظر :  
 Ibid. (p: 26) ١٧ - انظر :  
 Ibid. (p: 28) ١٨ - انظر :  
 Ibid. ١٩ - انظر :  
 - ٢٠  
 Genette, G. *Figures III*. (p: 61) ٢١ - فرانسوا مورو ، البلاغة ، ترجمة محمد الولي ، منشورات الحوار ، الدار البيضاء . 1989 . ( ص : 15-17 )  
 Ibid. (p: 63) ٢٢ - انظر :  
 Michal Glowinski, *les Genres littéraires, in théorie littéraire, problèmes et perspectives*. ٢٣ - انظر :  
 Presses Universitaires de France, 1989. ٢٤ - انظر :

• • • ترجو مجلة ( فصول ) من كُتّابها أن يتفضلوا بكتابة فترة تعريفية ، تتضمن المعلومات الأساسية ( البيوجرافية ) عنهم ، مع المقالات التي يرسلونها ، وذلك حتى يتسنى للمجلة أن تقدم هذه المعلومات - في صدر المقالات - إسهاماً في تعميق معرفة القراء بالكتاب ، ودعماً للعلاقة المتبادلة

# « الصورة الروائية »

## بين النقد والإبداع

محمد أنقار

١ - هنرى جيمس :

لقد تعددت الإشارات إلى صلة الرواية بالتصوير في الموروث النقدي وحتى الإبداعى لهنرى جيمس ( ١٨٤٣ - ١٩١٦ ) . ومن الميسور أن يدرك الباحث أنه لم يقصد بالتصوير الروائى الوظيفة الجمالية المعقدة تعقيد الصورة الشعرية ، من حيث هى جملة أو سلسلة جمل مجازية تشكل معياراً قابلاً كي يُميز بمصطلح بلاغى بعينه . ومن المنتظر ألا يستصعب المرء الحسم فى مواقف جيمس التفصيلية ، من قبيل كلية التصوير الروائى أو جزئية . فالرواية فى مجموعها تمثل لديه صورة ، ولا مكان فى نظريته للصور الروائية الجزئية باعتبارها تركيباً بلاغياً مُصغراً . غير أن ذلك لا يمنع من ارتباط الصورة بمكون روائى وحيد من قبيل « صورة الشخصية » أو « صورة المكان » أو « الصورة العامة للظروف أو الجو أو البيئة » ، أو ارتباط الصورة بسمات الإنسانية أو الحرية أو بعض القيم .

لكل ذلك سيكون من الصعب استخلاص معادلات نقدية حاسمة عن الصورة والتصوير لدى جيمس ، تكون بمثابة ثوابت بلاغية معيارية ، نظراً للصيغة الانطباعية التى كُفِت أسلوبه النقدي . ومع ذلك نعتقد أن إعادة النظر فى إشارات

لا شك أن عوامل ثقافية معقدة غاية فى التعقيد جعلت أنظار الباحثين تنصرف انصرافاً شبه كلى عن الاهتمام بظاهرة التصوير الفنى فى حقل السرد . وليس من قبيل المصادفة أن يعن النقد الغربى ، مثلاً ، فى تمحيص إشكالات الكتابة الشعرية قروناً طويلة ، ويستصفى منها معياراً الصورة الشعرية ، على الخصوص ، ويدقق النظر فى تكوينه وأطرافه وتلواناته البلاغية ، بينما لا يلفت إلى قضايا التصوير فى النثر السردى ليصوغها فى ظاهرة فنية ، بله الارتقاء بها إلى مستوى الإشكال .

والظريف فى الأمر أن النقد الغربى لم يعدم اجتهادات معزولة تصدّت لمسألتي الصورة والتصوير النثرين ، دون أن تنتظم ، مع ذلك ضمن توجه نقدي ذى فعالية بيّنة . وإذا كان المقام لا يسمح هنا بتفصيل الحديث حول تاريخ هذا الصدود<sup>(١)</sup> ، فإننا سنكتفى بتقديم عينات من تلك الاجتهادات ، مركزين على ثلاث محطات نقدية أنجلو سكسونية ، أفتت فى مسألة الصورة السردية ، وشكلت فيما بينها قدراً من التكامل فى المنطلقات والرؤى .



التي لها صلة بالصورة والتصوير في الرواية كقيلة بأن تكشف عن حدود واسعة ، قد لا تتراءى للعيان منذ الوهلة الأولى .

يرى جيمس (١٨٨٤) « أن المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة . وعندما ترفض هذه المحاولة المحاولة نفسها التي نراها على لوحة المصور ، فإنها ستكون قد وصلت إلى حالة غريبة » (٢) .

تكمُن أهمية هذا الحد التمثيلي في الدلالات الفنية لـ « تصوير الحياة » . فالتصوير يرادف هنا تشغيل الطاقة التخيلية التي تجعل من الرواية إبداعاً جدياً ، وإن لم تتوسل إلى الجدية بوسائل الصدق الأخلاقي أو التاريخي .

إن الجدير بالاهتمام في هذا المقام هو رغبة جيمس في استخلاص الحدود ، من مفهوم مائع مثل تصوير الحياة ، ومعالجته بوعي جمالي يتلمس الحدود في ظلام التنظير والإبداع الدامس .

لا ترد الحدود عند جيمس منفصلة عن بعضها مثلاً لا تنفك عن استشراق حقل التأمل التجريدي . ومادامت الرواية تصويراً فنياً للحياة ، فهي ترتبط أشد الارتباط بالإنسانية والحرية . وهذان الحدان الإضافيان المتدغمان فيما بينهما يسهمان في التخفيف من حدة اللبس الذي يكتنف مفهوم تصوير الحياة ، دون أن ينزلا به إلى مستوى التحليل الأسلوبي . ولقد حدثت هذه الوظائف التحسدية بجيمس للتغلغل في طبقات النفس البشرية ، ليكشف فيها عن أصول الدافع الصوري ، وانصباغ المرء لسلطة الصورة الفنية انصياغاً فطرياً :

« إذا دفع بنا إنسان خطوة إلى الوراء ، وسألنا لماذا يطلب المرء الصورة ، بينما الشيء المصور ذاته في متناول اليد ، في معظم الأحوال ، بكل يسر ، فيبدو أن الإجابة عن هذا السؤال ستكون أن الإنسان يجمع بين رغبته الطبيعية في اكتساب قدر أكبر من التجربة ، وبين دهاء لانتهائي محدوده للحصول على التجربة بأيسر السبل » (٣) .

يحلو لجيمس أن يهون من غلواء نهيماته التأملية بأن يقلص الإشكال المجرد إلى أداة مادية قادرة على تشخيص المبدأ الجمالي

الذي يرومه : ( المرأة/ السجاد/ اللوحة ... ) . إن الصورة هي الوجه الآخر للحياة . وطالما احتفظت الحياة بالقدرة على إلقاء انعكاس لصورتها على نخلة الإنسان ، فإن الرواية ستظل خير مصوّر لانعكاس هذه الحياة على نخيلته . وإلى أن يصبح العالم فراغاً غير مأهول ، فستعكس المرأة صورة ما (٤) .

غير أن جيمس عندما يؤغل في تسخير الأدوات المادية ، وامتصاص طاقاتها التشخيصية ، ويقف على مشارف تمييز إمكاناتها الأسلوبية ، ينصرف عن الصورة الروائية ذاتها - من حيث هي مكون لغوي يتنمى إلى جنس أدبي بعينه - إلى استثمار ضوابط وحدود فن الرسم :

إن الصورة الثرية « يمكنها ببساطة أن تفعل كل شيء » ، وفي ذلك سر قوتها وحياتها . فقدرتها على التشكيل ومروريتها لأحد هُما ، فما من لون ، وما من امتداد لا تستطيع أن تتخذ من طبيعة موضوعها أو مزاج صانعها (٥) .

وإذا كان العديد من المقاربات النقدية التي تناولت اليوم ظاهرة الصورة في السرد قد استأنست بمقومات وأصول التصوير الفوتوغرافي أو السينمائي أو سائر فنون الرسم ؛ فإن جيمس كان رائداً في قبلة بحتمية افتتاح الرواية على مجموعة من الفنون التجسدية ، خاصة الرسم والمسرح . إن إعجابه بزاوية النظر Perspective وبتقصير الخطوط Foreshortening ، أو غيرته من الرسوم التوضيحية ، أو قراءاته النقدية للروايات من منظور مقومات الرسم ، يذكّرنا بموقف نقدي مماثل ، مؤغل في القدم ، قرأ فيه أرسطو الملحمة بالحدود المثل للتراجيديا . ولم يكن في مقدور جيمس أن يعي آنذاك المعضلة الأسلوبية التي تفرض نفسها عند تقييم عمل فني مفرد بالبيات اشتغال عمل فني آخر في حقل مغاير .

من البين أن الرسم والرواية في مفهوم جيمس يفترقان على مستوى وسائل التعبير ، غير أن التشابه بينهما على مستوى التوصيل هو من القوة بحيث يمكن للفنّين أن يتبادلا الأساليب وصيغ التعبير في تصوير الحياة خاصة . إن التشابه العميق هو ، إذن ، من حيث ماهية التوصيل التي هي حد شمولي .

لا يبين جيمس الصيغة العملية التي يسفر عنها تشابه الفنّين ، عندما يغض الطرف عن الحقيقة الثابتة في مجال

ب- ١- صعوبة تصوير مرور الزمن ، أو استمرار الموضوع :  
أى تصويره بطريقة أدق من ترك فراغ أبيض أو رسم صف من  
النجوم على الصفحة التاريخية<sup>(٩)</sup> .

وعموماً ، يلزم أن تكون « صورة الظروف » روائية بكل  
ما فى اللفظة من دلالة نوعية . أى أن تتوفر معايير مخصوصة  
تقيد التكوين فى الرواية تقيدا لا يتحقق فى أنواع أدبية أخرى ،  
خاصة منها المسرحية .

إن الوظيفة التكوينية فى الرواية ، حسب تصور جيمس ،  
يلزم إذن استمداها من الرسم ، وليس من المسرحية التى  
نشارك معها الرواية فى عنصر الحوار . ولعل الأمر لا يتعلق  
باستعارة العناصر بل وظائفها الفنية . وهنا بالذات يكمن  
الارتباك فى تصور جيمس : فإذا كانت القوانين التكوينية  
لـ « صورة الظروف » فى الرواية يلزم أن تتكيف مع القوانين  
الجمالية لهذا النوع الأدب بالذات ، بعيداً حتى عن قوانين  
تكوين الحوار المسرحى ، فإن التكوين فى الرسم له قوانينه  
البصرية المنتمية إلى شكل آخر من أشكال التعبير البشرى الذى  
تأبى وظائفه وأساليب مكوناته أن تتطابق مع وظائف وأساليب  
جنس تعبيرى آخر إلا على مستوى الدلالة اللغوية لمكون فى  
ما . ولقد أثبتت التجارب التحليلية أن القول بالتطابق بين  
البناء السيمفونى وبناء القصة القصيرة ، أو بين الإيقاع  
الموسيقى والإيقاع الروائى ، هو من قبيل الرؤى الجمالية  
التفاضلة المفترقة إلى التحقق الفعلى .

## ٢ - بيرسى لوبوك .

ما من شك فى أن مفاهيم جيمس لا تسمح باستخلاص  
معايير فاصلة حول بلاغة التصوير النثرى ، تكون بمثابة حدود  
أسلوبية تسعف فى النقد والتنظير الروائين . وبالمقابل عمد  
بيرسى لوبوك ( ١٨٧٩ - ١٩٦٥ ) إلى محاصرة ظاهرة التصوير  
النثرى ضمن جملة من المفاهيم الأسلوبية المتسمة بقدر واضح  
من استلهاهم سلطة النوع والاعتراف من تمايز بلاغة السرد .

اعترف لوبوك بأهمية مفاهيم هنرى جيمس ، وذكر أنه  
سيتابع النهج الذى بدأه ، وإن كان سيختلف معه فى كثير من  
تصوراته ، خاصة ما اتصل بالأسلوبين الروائين التصويرى  
والدرامى . وعلى الرغم من أن لوبوك قد وُفق فى تعميق التقابل

الإبداع التى تربط نوعية وسائل التعبير بنوع التعبير المتتقى . إن  
اللوحه هى الحقيقة المجسدة مادياً أمام عيني المشاهد ، وكذلك  
الرواية التى إذ تروى وتؤرخ الحياة فإنما تغدو أيضاً تجسيدا  
حقيقياً ، وإذا كانت ماهية التصوير واحدة فى كلتا الحالتين فإن  
الأسلوب الذى تصور به الرواية لأعلاقة له البتة بالأسلوب  
البصرى الذى يسخره الرسام .

كما أن هذا التشابه لا يطول الصور الجزئية ، فمادامت  
الرواية هى التى تُشبه فى مجموعها باللوحه ، فإن الجزئيات  
التفصيلية أو اللقطات اللغوية المحدودة لن تصبح تبعاً لذلك ،  
كوناً صورياً له طاقته الجمالية الخاصة به ، على عكس  
تفصيلات اللوحه .

من هنا لا يفلح التشابه المرصود بين الفنين ، الرسم  
والرواية ، فى تجاوز الخط الفاصل بينها على مستوى أسلوب  
التوصيل . والحقيقة أن التباين العميق بين الماهيات الأسلوبية  
للفنون والأجناس والأشكال لم يتحد عند جيمس فقط ، بل  
عند كل من حاول قراءة فن بمعايير فن آخر .

استعار جيمس من فن الرسم مبدأ التشكوى  
Composition الذى يعنى عنده التنظيم أو التنسيق بين أجزاء  
الصورة<sup>(١٠)</sup> . وهو يسمو بهذا المبدأ لدرجة القول :  
« إن عملنا يجب أن يتوفر على قدر من التكوين ، لأن  
التكوين هو الذى يعنى الجمال الحقيقى »<sup>(١١)</sup> .

يراعى جيمس ماهية الفن الكلية من حيث هو فن سواء  
تحدث عن الرسم أو الرواية . غير أن المفارقة تبرز عندما يستمر  
فى خطته « التوحيدية » بين أسلوبى الفنين ، متناسياً أن ماهية  
الفن من حيث هو مجموعة من الأساليب المتحققة - وليس من  
حيث كليته - تقتضى درجة مطلقة من الخصوصية النوعية .  
يركز جيمس على تحقيقين تطبيقيين لصيغة « صورة  
الظروف » التى يرى فيها التحدى التكوينى الكبير الذى وُفق  
بلزلك فى تجاوزه :

١ - اختصار موكب الحقائق والأعداد والمظاهر من أى نوع  
كانت . ويعتقد جيمس أن فن الفرشة هو الفن الذى يجب أن  
تعود إليه الرواية فى هذا المستوى التأليفى<sup>(١٢)</sup> .

أن يرتفع بالصورة من مكانها ، حيث إن سيل النظرات سيرزها من كلا جانبيها دون أن يترك أى شئ في شكلها المادى<sup>(١٠)</sup> .

ويتضمن هذا الرأى ثلاث قواعد أساسية على الناقد مراعاتها في « إدراكه » و « تذوقه » للرواية : النظام المشهدى لعناصر الحكى ، التجسيم ، واستلهاهم مصطلحات واصفة من فنون أخرى .

ويتخيل وراء القاعدة الأولى مبدأ جيمس المتعلق بالذكاء المركزى . ويتحمل المتلقى القسط الأوفر في إعطاء أسلوب التجسيم تحفته النهائى . فإذا كان علينا أن نعالج الرواية بوصفها شريحة من شرائح الحياة التى تحيط بنا ؛ فإبنا نكيف أنفسنا ونجعل عناصرها التى تثيرنا بشكل حاد أشياء موضوعية كالمشاهد المؤثرة أو الشخصيات الرائعة . إن هذه الأشياء تتخذ لها شكلا في ذهن القارئ ، وهناك يعاد خلقها وتكوينها حينما وقعت بصيرة الفكر عليها<sup>(١١)</sup> .

بذلك بحث التجسيم معيارته الحقيقية عبر الدور المشارك الذى يقوم به القارئ ، وهو دور مكمل للأسلوب ، والصنعة ، والصورة الكلية للرواية ، فموضوعية المشاهد ، ونجسد الشخصيات في صيغ تشيئية تطلان إمكانيتين تعبيريتين ناقصتين ما لم يتدخل القارئ بمخيلته لعقد المقارنات وتنظيم تراكمات الأفكار التى تنطبع في ذهنه ، معتمداً في ذلك الخلاصات المعيارية للفنون المادية الأخرى .

إن انفتاح جيمس على لغات الفنون المادية قصد تحقيق تذوق مثالى للرواية ، يزداد على يدى لوبوك ، تحديداً واقترباً من الرصد المتناسق للتجربة الإبداعية لإدخاله في الاعتبار عنصر التلقى الذى لم يوفّه جيمس حقه من العناية . فالقراءة الناقدة هى التى تكون مشروطة بتشغيل الطاقة التخيلية للقارئ ، متوسلة في ذلك بمصطلحات ولغة للفنون التجسيمية ( الرسم / النحت / السينما / المسرح ... ) .

عمق لوبوك دراسة الأسلوبين التصويرى والدرامى ، المستعارين من جيمس ، انطلاقاً من الوظيفة التجسيمية التى عاين من خلالها تشكل البناء الروائى . ويمكن القول إن القسط

والتكامل بين التقنيتين الروائيتين ، فإنه لم يفلح مع ذلك في أن يضمن على الصورة القدر الكافى من المعيارية البلاغية التى تتيح لها الانعتاق من إसार الانطباعية والتعميم . فالصورة عنده تارة « مبدأ كل » يشمل العمل الروائى برمته ، وتارة ثانية هى بمثابة شطر من العمل أو صورة مكون من مكوناته . وإذا كان التصوير الروائى لا يعدو في حقيقته أن يكون إحدى تلك التجليات الكلية أو الجزئية ؛ فإن المعيارية البلاغية تقتضى قدراً من الوعى النقدى بتلك التجليات من حيث هى حدود تسعف في التحليل والمعالجة النقدية وفي صياغة خطاب نظرى حول الصورة .

يستثمر لوبوك عناصر تصور جيمس نفسها ( الرواية / الحياة / الصورة / النظرة / الحرية / اللوحة ... ) لصياغة حد جمالى يساعد على تلمس بنات الأعمال الروائية . إنه يصبو إلى أن يجتزل إشكال « القراءة المثل للرواية » في صيغة نقدية قابلة للإدراك ، هى « صنعة البناء » باعتبارها مرادفاً للتشكيل الفنى للرواية .

لكن لوبوك لا يقف عند مشارف تصور جيمس ، بل يسير خطوات إضافية ، تحت تأثير حدود بلاغية مهمة . من ذلك تدقيقه مسألة المشابهة بين الرواية واللوحة ، حيث يتجاوز مجرد المقارنة بينها إلى معاناة أسلوب البناء . فإذا كانت الرواية تصوراً فنيا للحياة ، وإذا كانت الرواية لوحة ؛ فإن ذلك لا ينفى خصوصيتها البنائية التى لا يضاهيها فيها فن آخر . ويقدم لوبوك تحقيقات ملموسة لتلك الخصوصية ، ويتحدث عن قوانين تسعف في استخلاص قدر من المعيارية .

ويتعلق الأمر بالشكل ، والحبكة الروائية ؛ وهيكلها العام . وهذه التحقيقات ليست شكلية تجريدية ، ما دام لوبوك يعترف بأن الرواية هى تصوير فنى للحياة وأشائها . إنها « صنعة » تخرج فيها المادة بالقالب .

يرى لوبوك أن المطلوب من المبدع تحقيق الأسلوب الروائى الذى يمكن المشاهد من رؤية ما حول الأشياء ميمناً وشمالاً قدر الإمكان ، كما لو أننا ننظر بعينين اثنتين بشكل مجسم ، ونصوغ ونوحد الإحساس البسيط بالكون . ومن شأن هذا الأسلوب

الرئيسي<sup>(٢٠)</sup> ، ومسرحية صورة تجربة شخص ما<sup>(٢١)</sup> . والقصة تصوير للانطباع الخاص للمؤلف<sup>(٢٢)</sup> ، والانطباع المصور<sup>(٢٣)</sup> ، والصورة التخطيطية للخدمة<sup>(٢٤)</sup> ، والتصوير الروائي<sup>(٢٥)</sup> ، وصور الحوادث<sup>(٢٦)</sup>

إن الصورة لدى لوبوك مفهوم يتوسط بين الدلالة الفسيحة التي اتسم بها عند جيمس ، وبين النزوع نحو تقنين يراعى في آن معطيات الحياة وأشياءها ، وإمكانية تصويرها بالكلمات تصويراً فنياً قابلاً للوصف من لدن النقاد بمصطلحات الفنون المادية ، خاصة فن الرسم . بذلك تتموضع الصورة الروائية عند مفترق طرق يستلزم خطاباً نقدياً غير متجانس الأدوات الواصفة .

اهتم لوبوك بصور المكونات الروائية مثلاً اهتم برصد الصورة الشاملة للرواية : فللزمان صورة ، وللشخصية صورة ، وللتمهيد صورة ، وللمكان صورة ، وللحدث صورة ، وللمشهد صورة .

والظاهر أن « صورة الزمن » لم تزل لديه مبهمة ، وإن ما اهتدى إليه في هذا المجال لم يتجاوز ملامح يمكن استشراف تتمات لها عند جان بويون J. pouillon وميخائيل باختين M. Bakhtine . فهو يتحدث مثلاً عن وظيفة الزمن الدائري هكذا : « فلو أنني فتشت في عالم الرواية عن أكثر الصور جمالا لامرأة تقع تحت رحمة الزمن وتعرض لفعل السنين ، ثم يخذلها الزمن ، فمن المؤكد أنني سأجد ذلك في رواية تولستوى أنا كارينينا »<sup>(٢٧)</sup> .

كما يستخلص لوبوك وظيفة أخرى لصورة الزمن من رواية ( إزموند ) لوليام شاكسبي الذي لا يصور الزمن على شكل سلسلة متعاقبة ، بل يطوف في روايته روحاً ويجسأ دون أن يبدى كبير اهتمام لتسلسل الحوادث ، ويرسم الإحساس بالزمن بشكل عميق مناسب ثر ، بواسطة التأخير والعودة إلى الماضي المطمئن<sup>(٢٨)</sup> .

إن صورة الزمن هي إذن ، في ماهيتها ووظيفتها تحميم فني لمعطيات الحياة ، تقاس درجة بلاغتها بالنظر إلى طاقتها الجمالية المرتبطة أسلوبيا بالحبكة العامة للرواية ، حيث يصعب القول

الأولى من القوانين السردية التي رصدها لوبوك في ( صناعة الرواية ) قد طالت الأسلوبين السالفين . غير أن الحرية التي يوفرها الأسلوب التصويري للروائي لا يعرفها الكاتب المسرحي . وحقيقة الأمر أن الكتابة الروائية تقتضى تداخلاً بنوياً بين الأسلوبين .

إن الأسلوب التصويري ، في ضوء هذا التخرج ، يفقد كل امتياز فني بالنظر إليه في ذاته ( شأنه في ذلك شأن الأسلوب المسرحي ) . والحقيقة أن الامتياز - إن تحقق في عمل جيد - يلزم أن يكون من نصيب الحكمة أو البناء العام للرواية . ولعل تدقيق النظر في ذلك أن يهدينا إلى تصحيح خطأ في الفهم ، يبرز كلما أثير الحديث عن الصورة في النثر والشعر على السواء . إن الخطاب النقدي الذي ننسجه بشأن الصورة الروائية ومعاييرها لا يحمل في طياته أي تحيز تجاه هذا المكون السردى نظراً لانتفاء المفاضلة بين مجموع مكونات العمل الإبداعي . والحقيقة أن الداء قد تسرب نتيجة الأهمية القصوى التي أضفيت على الصورة الشعرية على حساب مكونات شعرية أخرى . وتلك قاعدة أدبية يعود الفضل فيها إلى لوبوك : إن كل تقييم نقدي للصورة يلزم أن يأخذ بعين الاعتبار قبل كل شيء حبكة الرواية .

يتأرجح مفهوم الصورة لدى لوبوك بين الاتجاهات المادية والذهنية ، والكلية والجزئية ، دون أن يستقر على وضعية ثابتة تسعف في استخلاص معايير بلاغية حاسمة ، بالمفهوم المطلق لبلاغة الرواية . ويسفر التمعن في صيغ استعمال المصطلحين عن تزكية هذا الرجحان :

فالروائي « صانع الصورة »<sup>(٢٩)</sup> والرواية باعتبارها كتاباً مادياً صورة . إنها « صورة متفردة »<sup>(٣٠)</sup> وعندما نقرأ الرواية تبقى في الذهن « صورتها العالقة »<sup>(٣١)</sup> وتسهم أجزاء من الرواية في تشكيل صورتها المتماصة<sup>(٣٢)</sup> إن رحلة إيما بوفاري مع رودولف ومع ليون هي صورة عابرة<sup>(٣٣)</sup> وكذلك للزمن صورته<sup>(٣٤)</sup> ، وللشخصية صورتها<sup>(٣٥)</sup> ، وللمشهد الروائي صورته ، وللرواية صورتها الكلية . والرواية تجسد صورة كانت في ذهن المؤلف<sup>(٣٦)</sup> ، ويمكن الحديث عن « مسرحية الصورة » ، والمسرحية الكلية لصورة ذهن البطل

بتحقق ملموس - على مستوى الكلمات والجمل والصياغة اللفظية - يسمح بالحديث عن معيارية أسلوبية متقراء .

من هذا القبيل أيضاً صورة الشخصية التي يعاينها لوبوك من المنظور البنائي العام للرواية فقط دون تحقيقها اللفظي ضمن الفقرة اللغوية المكتوبة ، مادام الأسلوب التصويري عنده هو أسلوب بناء هيكلي وليس أسلوب اللغة اللفظية المتحققة كتابة . كما احتفى لوبوك بالشاهد الروائي أكثر من احتفائه بالصورة .

وتتميز صورة المشهد الافتتاحي في الرواية بوظيفتها المرجعية التي تسترشفها كل الصور والمشاهد التالية . وتبدأ معظم الروايات خطتها التقنية بما يمكن تسميته بالمشهد الافتتاحي أو التمهيدى يحسده لوبوك تجسيدا يسمح له بأن يرى فيه صورة بنائية .

إن المتابعة المتأنية التي عاين بها لوبوك الخطورة البنائية للمشهد الافتتاحي في الرواية ، والنتائج السلبية التي قد تترتب عن إهمال المقدمة التصويرية ، إنما مردها ، في رأينا ، إلى إعجاب لوبوك بمقولة هنري جيمس التي تطالب الروائي بضرورة وضع الشخصية الروائية ضمن محيطها ، ثم تصوير الظروف التي تضغط عليها .

ويعتبر إشكال الصورة الكلية للرواية واحداً من المفاهيم الجمالية التي انتبه إليها لوبوك ، دون أن تحظى بعده بالعناية التي تستحقها .

يرصد لوبوك الإشكال من منظور عملية القراءة ذاتها ، التي لا يمكن أن تكون فقط شكلية ومادية :

« إنني قلما أعتقد بأن أي واحد منا يمكن أن يدعى بأننا عند قراءة رواية ما ، نراقب مليا الكتاب أكثر من المشاهد والشخصيات التي يشير إليها ، أو أننا نهدف إلى تكوين صورة للكتاب صفحة بعد صفحة حين يعرض علينا شكله شيئا فشيئا » (٣٩) .

يقوم القارئ بتركيب الأجزاء المقروءة في وحدة متكاملة ، لأن العملية التي تمر عبر خط رؤيته أثناء القراءة ، يجب أن

تنظم وتتركز في مكان ما . وهو لا يتلقى رواية (أناكارنيا) دفعة واحدة ، بل شيئا فشيئا حيث إن المقاطع العديدة تتألف لتكون كتاب تولستوى ، وعندها تصل القصة إلى نهايتها ويمثل الكتاب أمام عيني القارئ ، ويجب أن يكون مثوله كأنه كتلة متلاحمة (٣٠) .

بذلك ترتبط الصورة الكلية بحدّ « القراءة الجزئية » التي لا تقود لوبوك إلى إبداء قدر من العناية بالصورة الجزئية باعتبارها كونا قائما بذاته . فحينما أحاول ، على سبيل المثال ، أن تأمل بدقة الأثر الباقي في ذاكرتي من قراءة رواية (كلاريسا هارلو) لريتشاردسون ، أدرك غم الإدراك أنني أثناء القراءة كنت أقوم ، عن وعي ، باختياراتي الخاصة ، متقبلاً شيئاً بسيطاً من هنا وآخر من هناك لكي أشكل صورة متماسكة . والأمر كذلك بالنسبة إلى الشخصيات التي هي أقل شأنًا في تلك الرواية وبيئاتها ، والأحداث التي تمر وتلوح للعيان مسلسلّة ، أعطيها شكلا على الرغم من أن قسماً ضئيلاً منها هو الذي أحكم شكله من قبل ريتشاردسون . وإذا كان مقدراً لمراحل تطور تلك الأحداث أن تحتفى عن العيان بسرعة ، فإن الخطأ سيكون خطأ ريتشاردسون الناتج عن فشله في وصف تلك اللحظات بشكل وافٍ ، وقد يكون ذلك بسببي إذا كان أسلوبى في القراءة غير خلاق بما فيه الكفاية (٣١) .

هكذا يتأكد دور القارئ في بلورة الصورة الكلية للرواية على أساس الانتقاء الواعي والمشاركة في التشكيل اعتماداً على التفصيلات والعناصر الروائية التي لا يسميها لوبوك ، ضرورة ، بالصور الجزئية وإن اعترف بأهميتها في البناء العام . فهذه التفصيلات المنسية كلها قد أسهمت في إحساسنا بالعقوبة التي أقامت هذا البناء وأعلته (٣٢) ، « والأشياء الموضوعية في الرواية ، أي عناصرها ، كالمشاهد والشخصيات تتخذ لها شكلا في ذهن القارئ وهناك بعداد خلفها وتكونها ، حينما وقعت بصيرة الفكر عليها . إنها تصبح عند ذلك أعمالاً فنية بلاشك ، ولكنها ليست الكتاب الذي يقدمه المؤلف لنا (٣٣) .

إن وعي لوبوك ببلاغة الصورة الجزئية يشوّه الإيهام باعتباره الجزئية مرادفاً للتفصيل أو العنصر الذي لا يرقى إلى رتبة التشكيل المتكامل ، لذلك تطفئ الانطباعية على مقارنته بين

من هنا أهمية مشروع الناقد اللغوي والأسلوبي أولمان في تصديده لأوجه التماثل الروائي ومحاولة تعقيدها، وتكميله بذلك جهد سابقه .

انجبت عناية أولمان منذ البداية إلى أن يكون مفهومه لبلاغة الصورة مختلفاً عن مفهوم جيمس ولويوك . فقد اهتم ببعض الأساليب البلاغية كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة ، ونفخ فيها نفساً سردياً ، مستلهاً في ذلك بعض ثوابت الصورة الشعرية . لكنه في مقابل ذلك لم يعتمد على معايير الرسم والمسرح في تشرجه للصور ، لما حصر منظوره لها بين طرفي « التشابه » أو « التماثل » ، على عكس ما هو وارد عند جيمس ولويوك اللذين استقطبت الصورة الروائية لديها الوظيفة التصويرية بمفهومها الجمالي الواسع دون حصرها بين غلبي التشبيه .

إن لللفظة الصورة في اللغة الشائعة عدة معان يلزم التمييز فيما بينها خوفاً من احتمال الخلط بين الصورة من حيث هي تعبير لغوي عن تماثل ، وبين الصورة باعتبارها تصوراً ذهنياً . ويتبنى أولمان في دراسته الأسلوبية للصور الروائية المعنى الأول ، لكن وفق شرط خاص :

فكل صورة حسب من . داي لويس - هي استعارية إلى حد ما ، إنها مرآة يمكن للحياة أن ترى فيها وجهها الحقيقي ، بل إحدى الحقائق عن وجهها . وفي هذه الحالة علينا أن نسأل : أليس هذا المفهوم الشائع ضيقاً جداً إذا ما برّرنا به قصر مجال الصورة على التعبير بالتشابهات (٣٦) ؟

إن أولمان إذ يفرض بهذا التساؤل حصر الصورة الأدبية ضمن مجال التشبيه الضيق ؛ فإنه يخلخل بذلك المعيار الاستعارى الذى يكاد يواكب دائماً الصورة الشعرية وغير الشعرية ، ويُشرع الباب أمام مختلف أنماط التصوير - بما فيها الكناية - التى لا تحظى بالعناية المناسبة من لدن المهتمين ببلاغة الصورة .

يرى أولمان أن الكناية لا تملك بالتأكيد أصالة الصورة ولا قوة تعبير الاستعارة . ومع ذلك فهي لا تنفكر إلى القدرة التعبيرية لى تخلق صورة (٣٧) .

لمقطع و « النظرات » و « الحكايات » التى نستغلها لتكوين أفكارنا وصورنا عن الناس :

« إن الصورة الكلية للرواية لا تتحقق إذن في كتاب ، أو في جزء فيه ، بل في ذهن قارئه الذى إذا شاء الاقتناع بالحكم الذى أصدره عليه ( الكتاب ) ، لا يعود لإلقاء نظرة أخرى عليه ، بل يرجع إلى صورته التى علقته في ذاكرته الخداعة . ومهما أوفى القارئ من ذوق رفيع وإدراك فسيكونان بالنسبة إليه عددي الجدوى إذا لم يكن في مقدوره الاحتفاظ ذهنياً بصورة ذلك الكتاب وفلتت منه وانسلت كالغيمة » (٣٨) .

والصورة الكلية أخيراً ، ليست هي الصورة المترامية ، أو الصورة الواسعة أو الصورة الشاملة أو غيرها من الصور الممتدة التى رصدتها لويوك في بعض النماذج الروائية .

إن تداخل صور المكونات يبرز إذن تحكم ضوابط أسلوبية مخصصة لدى لويوك تستثمر لاحقاً من لدن البيويين الإنشائيين لفهم الرواية بوصفها بنيات أو صوراً لبنيات روائية ليس باعتبارها كتلة من الصور الروائية بالمفهوم البلاغى لتكامل للصورة السردية . ونرى أن هذا التوجه الناقص الذى نساقت فيه الدراسات السردية في تعميقها لفحص البنيات وتفصيلاتها ، هو الذى أبقي مبحث الصورة الروائية مرادفاً في توجهه النقدي للصورة الشعرية . ولانرى أننا نتعد في هذا المقام عن التصور الرجح لشكري محمد عياد الذى يقرر « أن علم النقد لا يدرس نظماً أو هياكل ، ولكنه يدرس حركة ، ويحاول استخلاص مبادئ هذه الحركة . و « العمل الأدبي » في منظار النقد ، كما نقترح ، ليس ذاتاً ولكنه فعل متجدد ومتغير . ولذلك فإن رؤية النقد للعمل الأدبي يجب أن تركز على نموذج حركة ، لا نموذج جسم ، عضوى أو غير عضوى ؛ أى أنه نموذج ذهنى محض . » (٣٩)

### ٣ - مستيف أولمان :

ليست الصورة الروائية بناءً سردياً مجرداً حسب ، بل هي أيضاً محسّنة ، ونسق من المجاز ، خاصة في بعده التماثلي ، حيث تغدو الإمكانيات البلاغية ضوابط إجرائية تساهم في تقنين الجانب التشبيهي للصورة .

تلك عينات من الوظائف التي يمكن أن تحققها الصورة ضمن نطاق النوع الروائي . ولعل الفحص المتأن لتلك الوظائف من منظور التصور الأساس لهذا المقال أن يكشف عن الحقائق التالية :

أ - على الرغم من أن النماذج الأدبية المعتمدة من لدن أولمان تدرج كلها في حقل الرواية ، فإن وظائفها المرصودة تتسم بالإطلاق والتعميم بحيث يمكن أن تنسحب على كل الأعمال الأدبية بغض النظر عن سرديتها أو شعريتها ، ومن هنا صعوبة استخلاص معيار نوعي قادر على ربط الوظيفة الجمالية بجنس أدبي مخصوص ( الرواية ) ، وكذا صعوبة الحديث عن بلاغة حقيقية للرواية .

ب - على الرغم من أن المفهوم العميق للوظيفة الجمالية يقتضى تحقق أكبر قدر من إمكانيات التشكل السردى للصور الروائية ؛ فإن أولمان يأبى إلا أن يختزل تلك الإمكانيات ضمن حدود الماثلة الضيق ، مما ينتج عنه غمط من المفارقة في تقييم العمل الروائي . إن منطق الماثلة عند أولمان سابق على كل وظيفة . وإذا توخينا سمت التعبير الصريح لزم علينا القول إنه يكيف في العمق وظائف التصوير طبقاً للمعايير التي تُقيم بها الصور الشعرية ضمن العمل الشعري .

\*\*\*

إن الرحلة التي قمنا بها عبر ثلاث عظمات نقدية بيّنت التدرج والتكامل ؛ قد أبرزت للعيان حضور مرتكزات جمالية اعتمدها النقاد في تعييدهم للصورة ، مثلما تشير إلى غياب مرتكزات أخرى ذات صلة حيوية بأصول التجربة الروائية . فقد وعى هنرى جيمس أهمية التصوير السردى ، واستلهم أصول الرسم من أجل ابتداع لغة نقدية مواكبة لتلك الوظيفة التصويرية ، وميز أسلوب التصوير الاستعراضي في مقابل الأسلوب المشهدى ، وتحدث عن صور بعض المكونات الروائية ، بينا عمق لوبيوك كل هذه المعطيات ودققها واقترب بها كثيراً من جوهر العمل الروائي ، وإذا شئنا الحديث بلغة البلاغة المطلقة للرواية ، أمكن إجمال مساهمات الرجلين في الجدول التالى :

ونعتقد أن أولمان قد حقق طفرة نقدية متميزة في مقام التصوير الروائي عندما أتاح للكتابة فرصة الانتقال من مستوى المجاورة الذهنية إلى مستوى الإطلاق .<sup>(٣٨)</sup> - نى يستلزمه جنس الرواية السردى ، من حيث هو نسيج وحده في الامتداد .

وهناك حسب إ . ريتشاردز غمطان أساسيان من الصور : الوظيفية والتزيينية بينما ميز ناقد آخر بين أربعة استعمالات للاستعارة : التوضيحية والتزيينية والاستشارية والعاطفية . وإضافة إلى هذه الأصناف العامة ، يمكن اكتشاف وظائف أخرى أكثر تحديداً من خلال فحص صور عمل ما في مجموعته وربطها بالسياق العام ، من ذلك

١ - يكتسب أهمية خاصة غمط من الصور الوظيفية التي تنتج رمزاً يقصد به استعارة تعبر بشكل مسافر عن أحد الموضوعات الرئيسية لعمل أدبي ما .

٢ - قد تقوم الصور بوظيفة بالغة الحيوية في العمل الأدبي عندما ترد في اللحظات الحاسمة المحددة لصير الأحداث والشخصيات .

٣ - هناك أيضاً كثير من الوظائف ذات الأهمية القصوى التي لا يمكن أن تؤدبها الصور . فالتكرار الملح لبعض التشبيهات يعبر عن حكم قيمة حقيقى .

٤ - يمكن للحركة العامة للصور أن تعبر أيضاً عن الموقف الفلسفى للكاتب أو عن تطلعاته الشخصية .

٥ - تسمح الصورة للمؤلف كى يصوغ التجارب التي يتعذر التعبير عنها أو حتى التفكير فيها بدون مساعدة التشبيهات ، وإلا كيف كان بروست سيعبر في روايته ( في البحث عن الزمن الضائع ) عن قضيتي الذاكرة والزمن بدون العديد من الصور التي تجليهما وترسخ مظهرهما الشارد ؟ .

٦ - يمكن للصورة أن تكون لها وظيفة غير مباشرة عندما تشكل جزءاً من الرسم أو الكاريكاتور اللغوى لشخصية ما . فالكاتب يستطيع تكيف الصور المستعملة من قبل لشخصياته لتلائم مشاغلهم واهتماماتهم وتجاربهم<sup>(٣٩)</sup>

المرتکز الجمالی	درجة حضوره لدى جیمس	مدرجة حضوره لدى لویوک
(١) السياق النصی . (٢) اللغة ( كلمات / جمل ) . (٣) بلاغة المحسنات . (٤) النوع الروائی . (٥) المتلقى	حاضر بالمفهوم الأولی للبناء الهیکلی . غائبة . غائبة . حاضر بالمفهوم الأولی للبناء الهیکلی . غائب خلال إعادة تشکيل الصورة .	حاضر بالمفهوم الأولی للبناء الهیکلی . غائبة . غائبة . حاضر بالمفهوم الأولی للبناء الهیکلی . حاضر في حدود بنائية .

المقاربات ، يتكرر ورودها فيها مع اختلاف في حدودها وتوجهاتها وكمها ، تكون بمثابة سند يتكىء عليه المحلل . وإذا كانت العينات الأنجلوسكسونية قد أسعفتنا بقسط محدود من المرتكزات لمقاربة الصور الروائية ؛ فإن مساهمات أخرى لم نعرض لها في هذا المقال قد زودتنا بمرتكزات أساسية أخرى . ولعل الخطوة العملية التي نود إضافتها لا تكمن فقط في التجميع الكمي للمرتكزات بل تسخيرها ، بانسجام ، لاستشراف معيارية الصورة الروائية باعتبارها إمكانية أخرى من إمكانيات الكشف عن إنسانية الإبداع الروائي .

في ضوء هذه التوضيحات سنتقى للتحليل صوراً من روايتين تتسمان إلى حقتين متباينتين في مسيرة الرواية العربية المعاصرة :

#### ١ - اللص والكلاب : بلاغة الانشطار

إن كل عمل روائي هو بالضرورة تجسيد للصراع بين الذات والمجتمع . ويقدر ما يؤفق الأسلوب الفني في ترجمة الصراع درامياً ؛ بقدر ما يقترب العمل الروائي من مستوى النضج ويمتلك القدرة على التأثير . والحقيقة أن هذا التعميم - الذي يمكن أن ينسحب حتى على فنون وأنواع أدبية أخرى - لا يحمل أي جديد من منظور القاعدة الإنسانية التي ترى في « الصراع الثنائي » محركاً طبيعياً .

غير أن التعامل النقدي مع درامية الرواية ، طبقاً لثنائيات جاهزة مستعارة من حقل اللسانيات أو البلاغة أو علم

ويمكن القول إن الجدول يبرز بوضوح حضور الشق البنائي لبلاغة التخيل في مقابل غياب بلاغة المحسنات البديعية . ولقد عابنا كيف وفق أولمان في سد هذه الثغرة جزئياً بدراسته للصور الروائية من منظوري المشابهة والمجاورة . ومع ذلك نعتقد أن الحقيقة التي لا تزال غائبة تكمن في تخلف النقد عن اتخاذ الصورة بمثابة مقطع سردي غير قابل للسیر إلا في شموليته الجمالية . فسيل « المحسنات » و « البناء » و « التعلق » إن عتمدت في انفصال عن بعضها ، تظل عاجزة عن مواكبة للماهية الروائية للصورة . والنقد الروائي بقدر ما يقتصر نظرياً على مدونة Nomenclature واصفة لتجليات هذا المكون بقدر ما تعوزه كذلك غزارة في تحليل الروايات ، كفيلة بإخراج تنذوق الرواية من شرقة الشعر . ومن هنا محاولتنا تطعيم هذا لفقال بنموذجين تحليليين ، للمساهمة في تعييد هذا السبيل للوعر .

سنفترض منذ البدء أن الانطلاق من المبدأ الإنساني - لشماس والضيق في آن - لبلاغة الرواية ، يستلزم نقدياً إعادة النظر في مفهوم بلاغة التخيل ، على الخصوص . وإذا أخذنا لمكون الصورة معياراً لمقاربة أي نص روائي ، من بين مكونات أخرى عديدة ، نحتّم على الافتراض السالف التوصل بكل المرتكزات التحليلية الكفيلة بمحاصرة الأبعاد الإنسانية المحتمل تحقيقها في النص الجيد .

ولقد أبرزت لنا المعالجة الدقيقة والطويلة للدراسات التحليلية والتقييمية للأعمال الروائية حضور قواسم مشتركة في



الدلالة ؛ لا يسهم كثيراً في الإدراك العميق لماهية النص الروائي ، مادامت الثابتة لا تراعى في التحليل كل أنماط السياق المحيطة للرواية .

ووفقاً أن القول بانتساب نجيب محفوظ إلى الحساسية الكنائية في مقابله الحساسية الاستعارية<sup>(٣٩)</sup> ، هو من قبيل المفاضلة بين القيم الجمالية ، التي يحلو لها تحت تأثير ضغط التفاهيم الشعرية احتكاك التجربة الإبداعية في ثنائية المشابهة أو المجازة أو المماثلة .

إذا كنا قد ، للمعنى بحسبة الصراع التثاقلي في الأعمال الروائية ، فإننا نرى أن على النقد مراعاة ذلك الصراع من خلال المكون الجمالي الذي يتضمن في تركيبه الدقة كل أبعاد بدلالات النص بما فيها « الصراع التثاقلي » . لذلك نقصد ببلاغة الانشطار المكون الروائي القادر على ترجمة التجربة الإنسانية في شموليتها ، وامتنع لاسم سميتها المهيمنة . ولا أحد يستطيع إنكار الانقسام لدى بطل ( اللص والكلاب ) وانقسامه بين غايتين . غير أن مقاربة ذلك ، اعتماداً على سمة تكوينية أو سكون روائي من قبيل التوتر أو اندرامية أو الاستعداد أو الاندراجية ، يلزم أن يُعدى أداة التحليل نفسها بالانشطار ، أو بصفة ما يوازئ المقاربة بين طرفي ثنائية .

إن اختيارنا للصور التطبيقية من ( اللص والكلاب ) لن يكون عشوائياً ، بل خاصية لسمه تكوينية هي التوتر . فإذا كانت الرواية - من منظور سياق النوع - امتداداً متوتراً ، وإن لم تبرز توتراته على مستوى السطح ؛ فإن استقصاء وظيفة كل مكون أو سمة ينضوي مراعاة مثل ذلك الخضوع .

وإنطلاقاً من هذا الاعتبار النوعي ، سنختار خمس صور وردت كلها في موقف استراتيجي دقيق ، يُحتمل أن يتضمن سمة متوترة . ونجسد الصور لحظات كان سعيد مهران يتهماً فيها بمقاومة شخصيات : سناء - رؤوف علوان - الشيخ الجنيدى - نور ، إضافة إلى لحظة متوترة أخرى يفتح المتلقى عبرها على فضاء النص ، هي لحظة العنوان .

### النسوة الأولى : العنوان .

منذ الوهلة الأولى يتجلى عنوان ( اللص والكلاب ) مترعاً بالحقيقة . فهو على مستوى النحو لا يتجاوز نطاق الابتداء

والعطف والإخبار المعلق ، بينما هو ، لغوياً مصاحبة ثنائية مبنية على العطف ، تحيل دلالياً على معية كائنين متباينى الجنس والعدد .

إضافة إلى هذين المستويين ، قد يفيد المتلقى من معجمه الأدبي ، ويستلهم تقليداً نوعياً ، ليتلمس في العنوان صيغة تقنية قد ترد ، أو من المحتمل ورودها عنواناً لرواية أخلاقية أو بوليسية أو قصة طفولية .

إذا افترضنا أن عنوان ( اللص والكلاب ) صورة لغوية تثير بدورها صورة أوصرياً ذهنية ؛ فلن نكون ، في الواقع ، قد برحنا الحدود القائمة بين اللغة والعقل . غير أن الابتعاد عن ذلك النطاق لاستشراف علامات ميتا لغوية ، يفضى إلى مجموعة من الحقائق :

- يمكن وصف العنوان ، من وجهة نظر البلاغة المدرسية ، بأنه صورة متممة بالتوتر وخفوت حدة التمثيل . إنه صورة تكاد تحتل درجة الصفر في سلم الخيال المصحح .

- إن درجة البلاغة الضئيلة التي يمكن تلمسها في العنوان لا تتجاوز حدود الإمكانيات التالية : فلننظر « اللص » لا تحمل ، في ذاتها أى قدر بلاغى ، بينما يمكن أن تقرأ لفظة « الكلاب » باعتبارها كناية عن الأراذل والأدنياء والجواسيس أو الحراس انطلاقاً من المثال المسكوك : « كلاب الحراسة » . ومع ذلك فإن عطف هذه الكناية المحتملة على لفظة « اللص » الحقيقية ، لن يسهم كثيراً في تحقيق تعبير انزياحي مثير ، بالنظر إلى الطبيعة التداولية لهذا النمط من الكناية . لذا ، فافتقار العنوان إلى حس مجازى ، أو توفره على درجة مجازية باهتة ، يضؤل معه احتمال قيامه بوظيفة تصويرية نافذة بالمفهوم الجمالى للصورة وليس بالمفهوم اللغوى أو الذهني .

- إن عنوان اللص والكلاب ، لا يكاد يحدث في النفس ، منذ الوهلة الأولى ، ددشة أو فجائية أو استغراباً أو إبهاماً مثلاً نستثيره عادة عناوين روايات وقصص « الخيال العلمى » ، كما أنه لا يتركب من كنايتين تستطيع صدمة تجاورهما العنيف أن تحدث تأثير صورة حقيقية لدى المتلقى ، مثلاً هو شأن لون عنوان رواية ستاندال ( الأحمر والأسود )<sup>(٤٠)</sup> .

ويمكن أن نردف هذا الاستنتاج بخطوة تحليلية أخرى فنفترض أن الجمل الثلاث ، مجتمعة ، تمثل رمزاً متكاملًا ، وفي هذه الحالة يتحتم القيام بجس نبض الدلالات الممكنة أو المحتملة التي قد تستثيرها البنية الترميزية في أفقها المحصور ضمن حدود الجمل الثلاث . في هذا الصدد يمكن أن نستخلص أن الحرية التي عاد « الفاعل » لاستشاق نسيمها إنما هي حرية مشوبة ، مكدرة ، دون أن يعنى ذلك تجاوز البئر العميق الذى قد تشكونه الصورة في حدود مثل هذا التأويل فالحرية ، باعتبارها قيمة إنسانية مبتغاة ، قد تم التعبير عنها بلفظها ، بينما تحتفظ دلالات النسمة والغبار الخائق والحر الذى لا يطاق بإبهام لا يحيل على قضاء رجب أو خيال متمد .

نخلص من كل ذلك إلى أن القراءة التأويلية لرموز الجمل الثلاث في ذاتها لا تقضى ، أسلوبيا ، إلى نتائج حاسمة ، الشيء الذى يؤكد ، في المحصلة ، ضرورة تحليل الصورة الروائية ضمن مجراها التخيلي ، أى بالنظر إلى وظائفها الجمالية في أنساق كلية ، جنسية ونصية .

إن الرواية على امتداد من الصور ذو تحريك متوتر . وتداخل لا امتداد والتوتر ، أو على الأصح تقاطعهما ، يفرز البنية الأصلية لكل رواية . لذا فإن هناك حجب الصورة الروائية باعتبارها مكوناً ، وإبراز وظيفتها ضمن البناء العام لن يكون فاعلاً إلا من خلال تجاوز القراءة الوحيدة ، الأفقية أو العمودية ، واستبدالها ، بخطة التقاطع الأفقة الذكر بوضعها إجراء تحليلياً يكتسب مشروعيتها ليس من تشديد لسان أو بلاغى تحسينى فقط ، بل من منطق النوع الأدبى وسلطته . والمعروف أن النوع ، أو النص المتناهي حسب تعبير جيت<sup>(٣٠)</sup> ، يقوِّب الأدوات الإجرائية ويسهم في ضبط صيغها المقصودة ، بينما لا تملك القواعد في ذاتها القدرة الكافية للصمود في وجه المتغيرات النصية الممكنة أو المحتملة . من هنا لا نرى مندوحة عن اعتماد طريقة عمل لا تكتفى بالوقوف الخانع عند القواعد الشعرية السائدة .

إن مراجعة جديدة لجمل نجيب محفوظ الثلاث ، في ضوء المعطيات السالفة ، تثبت أن قراءة الصورة الروائية في ذاتها هي وظيفة مبهترة . إذ الأصل في مثل هذا الصنف من الصور أن تتمد

لكل ذلك لا تبقى هناك مندوحة عن قراءة صور العنوان في سياقها التخيلي بحثنا عن فضائها المجازى الحقيقى ، وإن كانت الوضعية الراهنة لبلاغة النثر لا تجعل من تلك المهمة أمراً هينا . فتناسع دائرة المحاور المجازية وتشعب مسمياتها ، وغموض صلاتها ببعض الأجناس الأدبية ، خاصة السردية منها ، واعتماد القراءات الجزئية أو المبتورة للصورة ضمن نطاقها الضيق وليس في انتظامها ضمن بنية سياقية نصية تنسجم فيها سائر المكونات ، كل ذلك من شأنه أن يجعل المقاربة التخيلية للصورة الروائية محفوفة بمخاطر المغامرة النقدية .

### الصورة الثانية : حتمية السياق التخيلي .

« مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ، ولكن في الجو غبار خائق وحر لا يطاق »<sup>(٣١)</sup> . تلك ثلاث جمل تبدأ بها رواية نجيب محفوظ . في الجملة الأولى تصوير يقيدنا ، مبدئياً ، بقراءة ضيقة نظراً لضالة البعد المجازى في التركيب ، ونظراً كذلك لعدم ثراء أفق الصورة الناتج عن الاستهلاك المتكرر للاستعارة التي تربط في طرفيها بين الهواء والحرية . وكلما تعمداً تفريج زاوية نظر التصوير إلا وفترت بلاغة الاستعارة بمفهومها القاعدى المرتبط ، قسراً ، بجنس الشعر في ذهن المتلقى . فإذا كان طرفا الاستعارة « متقاربين جدا الواحد من الآخر ، أو كما يقول السيد سايس Sayce إذا كانت زاوية الاستعارة غير عريضة بما فيه الكفاية ، فلن تكون ثمة صورة »<sup>(٣٢)</sup> . غير أنه مهما تباعد الطرفان ؛ فإن عملية التخمين اللازم على قارئ الشعر القيام بها تتحقق ضمن فسحة زمنية محدودة ، مرتبطة بمحدودية الإنجاز اللغوى للصورة الشعرية وأفقها المتوتر ، دون أن يعنى ذلك قصوراً في فنيتهما ، أو افتقارهما إلى الأصالة أو الامتداد الذى مهما استطال وتشابك ؛ فإنه لن يشعب في التكوين والتلقى تشعب الامتداد الروائى .

في الجملتين الموالتين : « في الجو غبار خائق وحر لا يطاق » « كناية مضاعفة » . ومهما عمدنا إلى الكشف عن الطبيعة الجمالية لهذه الكناية ، فإننا لن نظفر إلا بصورة نثرية بتراء . والأمر نفسه يمكن أن يحصل مع الجمل الثلاث التى لا تخرج ، مجتمعة ، عن كونها عبارات تضبط في نصفها الأول علاقة « الفاعل » بالحرية ، وتوهم ، في نصفها الثانى إلى ما يجعل منها قيمة مهددة .

الجسور بينها وبين باقى المكونات الخاضعة بطبيعتها للبناء المتوتر الممتد . فحرية الجملة الأولى - كما سيكشف عن ذلك السياق - هى الوضعية الجديدة لسعيد مهراڤ بعد خروجه من السجن . إلا أنها حرية مشروطة باستدراك « ولكن » ، أو هى ، على الأصح ، حرية مكثرة بدليل أن الصورة الموالية : « ولكن فى الجو غبار خائق وحر لا يطاق » هى فى الواقع إفراز ممتد للصورة الأولى : « مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية » وليست منفصلة عنها .

إن فضاء حرية سعيد مهراڤ يكتنف كل صورة من صور النص ، يكثر بالأساء والانفعالات ، ويدخل فى تكوين كل جملة . إنها حرية مشبعة بمخلفات الماضى ، ومرتبطة بشخصيات خائنة ، ومواقف مشوبة بالتوتر : نبوة الزوجة الخائنة ، وعليش عشيقها الغادر ، ورؤوف علوان المثقف المرتد ، وسناء البنت التى ترفض أباه ، هى حرية تنغصصها الرغبة فى الانتقام المجهض ، ومع ذلك ، فإن صورة الفضاء ليست قائمة تماماً : ففيه الشيخ الجنبى الملاذ فى الأوقات العصية وإن كان يتكلم بلغة أخرى غير لغة سعيد ، وفيه نور المخلصة الأبدية ، وفيه الأمل فى أن تمضى الرياح بما تشبه السفن « ويسمح الحظ بمكان طيب لتبادل الحب ونعم فى ظله بالسرور »<sup>(٤٤)</sup> ، وفيه أصدقاء أوفياء كالمعلم طرزان صاحب المقهى .

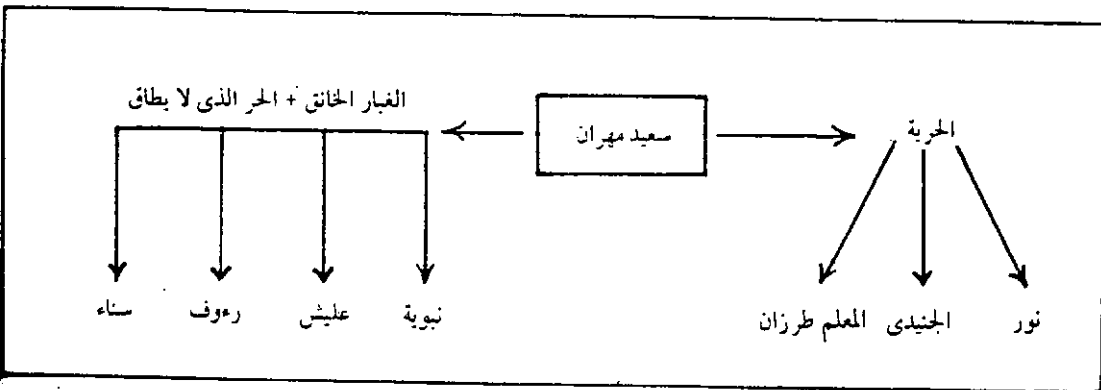
### الصورة الثالثة : المعين الإنسانى .

« وعندما ترامى وقع الأقدام القادمة خفق قلب سعيد خفقة موجهة وتطلع إلى الباب وهو يعض على باطن شفتيه . مسح

تطلع شبق وحنان جارف جميع عواصف الحنى . وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدي الرجل [ عليش ] ، ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة . وتبدت فى فستان أبيض أنيق وششب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضوشين . وتطلعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبب فوق الجبين فالتهمتها روحه . وجعلت تقلب عينيها فى ألوجه بغرابية ، وفى وجهه خاصة باستنكار لشدة تحديقه ولشعورها بأنها تدفع نحوه ، وإذا بها تفرمل قدميها فى البساط وتميل بجسمها إلى الوراء . لم ينزع منها عينيها ولكن قلبه انكسر ، انكسر حتى لم يبق فيه إلا شعور بالضيق . كأنها ليست بابتة . رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل والأنف الأتني الطويل »<sup>(٤٥)</sup> .

يسعف السياق النصى فى تحقيق قدر من عملية تذوق الصورة الجزئية التى ترتبط بمجموع تفاصيلها بالنص فى كليته . وتقتضى العملية التذوقية أن يسوئ الناقد بين تفاصيل الصورة ذات الطابع البلاغى التحسينى ، والتفاصيل البنائية . ولا تكتفى الطاقة البلاغية فى اكتساب فعاليتها النصية بالاعتماد فقط على قواعد التحسين ؛ بل تستمد أيضاً من المعين الإنسانى الذى تمثل صورته الفنية المرجع المشترك بين مبدع الصورة وقارئها .

تشكل صورة اللقاء بين سعيد وسناء من تفاصيل بلاغية يمثل فيها مجازُ الجملة نسبة صغيرة جداً . ولكى يستطيع المجاز أن يغدو مرتكزاً لمعايرة الصورة الروائية ؛ يلزمه أن يوسع من دائرته الإنسانية ، لذا فإن المجازات التالية التى لا تخلو من حسن كئاسى أو استعارى لا يمكن تقييمها فقط اعتماداً على



- « التهمت روحه وجهها وشعرها » ≠ تنظر إليه باستنكار /  
تدفع نحوه / تفرمل / تميل إلى الراء .

ولقد كانت الجمل الأخيرة في الصورة دقيقة في تجسيد  
وضعية الخيبة شبه التامة التي استشعرها سعيد بعد أن قابلت  
سواء حرارة أبوته ببرودة نكوصها .

إن ما نود أن ينسب عنه هذا النمط من قراءة الصور هو  
القول بأن مجموع الإمكانيات التعبيرية المستنبطة إلى الآن ؛ إنما  
تؤكد طاقتها الجمالية من حيث هي تفصيلات تكوينية يتحتم  
أن تتعالتق بـ « انسجام » مع سائر تفصيلات النص ذي  
التحيك الجيد .

فسعيد المنشطر هنا هو نفسه الذي انشطر في صورة الافتتاح  
بين مغلبي « الحرية المكدره » ، وهو الذي تأرجح بين كتلتين  
بشريتين من الأحبة والأعداء ، وهو الذي سينحصر حتماً في  
نهاية النص نتيجة لطبيعة الصراع الدرامي الذي كان ضحية  
له .

وتعرف سناء بذورها انشطاراً آخر أقل حدة ، وبطبيعة  
مغايرة . فالكلمات والأوصاف والتفاصيل لا تقطع جبل  
النسب بينها وبين سعيد :

- ظهرت البنت .  
- كأنها ليست بابتته رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل  
والأنف الأفتى . لكن كلمات ونعوتاً أخرى تقيم جبلاً من  
الفواصل بين هاتين الشخصيتين الروائيتين .

#### الصورة الرابعة : الصورة حلقة متوترة .

زار سعيد مهران بيت صديقه القديم رؤوف علوان .  
وجسد السارد الزيارة مجموعة من الأوصاف والصور ، من  
بينها الصورة التالية :

« وبينما راح الخادم يفتح باباً مطلاً على الحديقة في الجدار  
الأيسر ويكشف عنه سائرته مضى هو ينظر إلى الأستاذ ويلحظ  
الروائح مسترقاً . وسرعان ما جرى تيار دسم مفعماً بالعير ،  
واختلطت الأضواء بالشذا فأوشك رأسه أن يدور . وجهه امتلا  
كوجه بقرة . وشيء خفى سرى في شخصه جعله ممتعاً رغم

قواعد التحسين الجاري بها العمل ( المشابهة / المماثلة /  
المجاورة ... ) :

- انتظار طال ألف سنة .

- التهمت روحه ( الوجه والشعر ) .

- قلبه انكسر .

- تفرمل البنت قدميها .

- عواصف الحق .

- كأنها ليست بابتته .

إن على متلقى الصور الروائية بذل جهد إضافي يتجاوز به  
الجهد المبذول لمعاينة طرفي المشابهة أو المجاورة ، أو لإدراك  
الأبعاد الدلالية الممكنة للمحسنات البديعية اللفظية  
أو المعنوية . ففي نعوت صورة اللقاء وصفاتها التي هي من  
قبيل : ( موجعة / شيق / جارف / داهشتين / أبيض /  
المخضوبتين / أسمر / أسود / مسبب / اللوزيتين / المستطيل /  
الأفتى ... ) طاقة تعبيرية قابلة لتحقيق متعة لدى القارئ من  
حيث هي - في آن - إمكانية لغوية وبلاغة روائية . غير أن القول  
ببلاغة الرواية يقتضى أن تربط النعوت بسياقها النصي ، وأن  
يبحث لها عن تطابقاتها الإنسانية المشوثة بانتظام بين أسطر  
وفقرات النص .

إن سعيد الذي تقدمه الرواية بطلا إشكالياً ، هو شخصية  
متوترة بين حتمية الانتقام وحسن الطوية ؛ ترسمه نعوت  
الصورة وأوصافها ومطلق إمكاناتها التعبيرية في صورة متوترة  
ومنشطرة أيضاً . ويزكي « الباب » في الصورة سمة الانشطار  
مثلما هو الشأن في العديد من صور ( اللص والكلاب ) .

وتقدم الصورة سناء - من حيث هي امتداد روائي لسعيد -  
طرفاً معاكساً في الإشكال بدليل النعوت والجمل المتناقضة في  
ثنائيات :

- « خففة ≠ موجعة » .

« مسح تطلع شيق وحنان جارف ≠ جميع عواصف  
الحق » .

- « ظهرت البنت بعينين داهشتين ≠ بين يدي الرجل

[ عليش ] » .

طلاقة الوجه وحسن السلوك وإبتسامه النضر . وثمة رائحة سحرية لا تصدر إلا عن دم أزرق رغم أنه المائل إلى الفطس وفكيه البارزين»<sup>(٤٦)</sup> .

تكاد تخلو هذه الصورة ، هي الأخرى ، من مظاهر المجاز بمدلوله السائد في بلاغة المقاربات الشعرية . وهى بدلاً من ذلك ، صورة وصفية حيوية تنتقى مكوناتها وسماتها من معين آخر ، وتصوغه في تكوين ذى طابع خاص لكنه ليس غريباً عن المجاز ، إنها صورة رباعية الشخصيات ( رؤوف - سعيد - الراوى - الخادم ) . فالخادم دينامى ، ورؤوف يجمع بين المتناقضات ، والراوى يوهنا بالخياد ، بينما سعيد في موقف حيرة مرتبطة بالحرية المكذرة . المشهد إذن دينامى .

في الصورة يختلط أيضا الضوء بالشذا ، والتيار بالعير اختلاطا يسهم في تجسيد حيرة سعيد ، خاصة حيرته إزاء التناقض بين رائحة رؤوف السحرية التى لا تصدر إلا عن دم أزرق خبيث مفعم بالشر ، وبين صورة رؤوف الرجل الذى يحتمل وصفه بخفة الدم أو البلاهة ، بدليل أنه الأفطس وفكيه البارزين ووجهه المعتلى بكبرة ، المثير للسخرية . ولقد حسم الراوى كل حالات التناقض عندما ارتقى بها إلى مستوى متوتر واصفاً رؤوف بأنه شخص تمتع على الرغم من طلاقة الوجه .

إن مجموع هذه المكونات والسمات ( تبين الشخصيات وعدم انسجامها ، ودينامية المشهد واختلاط الضوء بالروائح والعير ، وتناقض شخصية رؤوف يسهم في تشخيص بنية ذات طبيعة بارودية متوترة مرتبطة بعقم بصورة « الحرية المكذرة » التى يمكن اعتبارها المفتاح الأساس لمجموع صور الرواية . أى أن التوتر المعلن عنه منذ بداية النص قد استمر حاضراً عبر صور أخرى تترى في امتداد متوتر بدوره . كل ذلك من شأنه أن يجعلنا نقرر الحقيقتين النقديتين التاليتين :

- إن الصورة الروائية هى حلقة ضمن ذلك الامتداد المتوتر ، تخضع لمجموع مكوناتها وسماتها إلى تحريك يوحى ظاهره بالمباشرة أو المجاز البسيط ، بينما تحيى أعماقها بعلاقات ذات وميض مفعم بفهم إنسان نافذ .

- قد ترد ( الصورة / المفتاح ) في بداية الرواية مثلما قد ترد في موضع آخر منها . غير أنه من المعهود ألا يعثر القارئ على

صورة من هذا القبيل قبل انحلال العقدة أو تلاشى لحظة التوير .

## الصورة الخامسة : الصورة بين الواقع النصى والرمز .

اتجه سعيد مهران لزياره الشيخ الجيندى في خلوته « ووقف على عتبة الباب المفتوح قليلا ، ينظر ويتذكر ، ترى متى عبر هذه العتبة آخر مرة ؟ . ياله من مسكن بسيط كنسكن في عهد آدم . حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيسر نخلة عالية مقوسة الهامة ، وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة . لآباب مغلقة في هذا المسكن العجيب »<sup>(٤٧)</sup> .

منذ الوهلة الأولى ، يصدمنا فقر هذه الصورة من حيث المجاز الشعري . فالتشبيه الوحيد العاطل من وشى تشابه القصاص لا يستطيع الصمود طويلاً في وجه التقريرية المهيمنة على وصف المكان . غير أن مقارنة فعالية وتفاعل الصورة من منظور آخر مغاير للخطط التى تمارس بها الصورة الشعرية وظيفتها الجمالية ، من شأنها أن تنتهى بالباحت إلى نتائج جذرية بالاعتبار :

إن كل الأبواب في هذه الصورة مفتوحة . لآباب مغلقة في مسكن الشيخ الجيندى المنغمس في خلوته الصوفية . ولعل سياق النص كله أن يكشف للمتلقى بأن هذه السمة الوصفية : « الفتح » دلالتها على مستوى البناء العام ، وكذا على مستوى ثنائية « الحرية المكذرة » كما جمعتها صور الجمل الثلاث في بداية الرواية . الأبواب المفتوحة هى منافذ لتجاوز الشر ، للوصول إلى الله ، للخلاص والتطهير . وتلك غايات تقابل أبواب الشر وسبل الجريمة المؤدية إلى الدم والخواء .

وأبواب الشيخ المفتوحة دائماً هى سمات تكوينية في ثنائى « الحرية المكذرة » مثلما هى كذلك في فضاء النص . وهى تكتسب في آن ماهيتها الروائية العميقة من هذا الانفتاح الواقعى مثلما تكتسب من وظيفتها الرمزية . فسعيد مهران في اللحظات الكربة يتذكر الشيخ ويقصد بابه الذى يمثل له الملا والأمل . غير أن الانتقال من عالم سعيد إلى عالم الشيخ لا بد أن يمر عبر العتبة الصغيرة والشاغخة في آن :

بدءاً من الروايات النهرية التي تراهن على لذة التسلسل ،  
ومروراً بالروايات النفسية ، ووقوفاً عند الرواية الجديدة ،  
كانت تصبو - بوعى أو بغيره - إلى ترسيخ الصورة الكلية للعمل  
في ذهن قارئها . لذلك فهي سواء من هذا القبيل . وإنما تبرز  
الفروق فيما بينها بالنظر إلى أساليب التنظيم الداخلى التي تميز كل  
نمط عن الآخر .

تتميز رواية ( مالك الحزين )<sup>(٤٨)</sup> لإبراهيم أصلان بنسق  
من التنظيم الذى يصعب اختزاله في ثنائيات ، نظراً لتعقده ،  
وتطلعه إلى تصوير أحاسيس كتلة من الشخصيات المفتتة ،  
ورصد صلاتها الحميمية بفضائها .

ولكى يستطيع الباحث الكشف عن جانب من سر الصنعة  
الروائية في ( مالك الحزين ) ؛ يلزمه العودة إلى النماذج  
التجريبية التي أنجزتها فئة من كتاب القصة القصيرة الثلاثينين  
في مصر إبان عقد الستينيات ، الذين شوشت نكسة ١٩٦٧  
خطوط الرؤية لديهم ، وجعلتهم يتبنون صيغاً سردية توازى في  
تداخلها وتشابكها تعقد خارطة الواقعين المحلى والقومى . ففى  
كتابات محمد حافظ رجب ، ومحمد البساطى ومحمد إبراهيم  
ميروك ، ويحى الطاهر عبد الله ، وإبراهيم أصلان وإدوار  
الخراط وبهاء طاهر كان القارئ مضطراً أن يقرأ ، وربما لأول  
مرة في تاريخ السرد العربى الحديث ، بتشجيع وتوتر ، الوقائع  
المروية من قبل حمارد كان هو الآخر واقعاً تحت تأثير ضغوط  
فكرية لم يكن منتظراً أن تفرز سوى أشكال كابوسية .

ولقد استدعى توتر السارد في ( مالك الحزين ) جملة من  
أساليب التصوير مبينة لتلك التى سخرها سارد ( للصح  
والكلاّب ) بحكم الفارق في طبيعة التجربة النفسية وطريقة  
صياغتها . ففى رواية إبراهيم أصلان ثمة : اللعب بضمائير  
الخطاب ، وصرفها في غير سياقها المألوف ، وتركيب الجملة  
على نحو غريب ، وتحويل اسم المكان إلى مكون روائى مجسد ،  
وتكديس أسماء الأعلام ، وتداخل الرواة ، والالتفات ،  
والاستطراد ، والتراكم ، والتكثيف ، واستثمار علامات  
الترقيم ، والتشكيل الهندسى للفضاءات ، واستعارة شكل  
القصة القصيرة لم أحداث الرواية ، وتغيير زوايا النظر ،  
والانتقال من الحاضر إلى الماضى بدون إشارات سافرة .

الصغيرة لأنها لا تمثل مادياً سوى حاجز ضئيل الحجم يمكن  
اجتيازه بكل بساطة . وهى عتبة شاذة لأن الذى يفصل بين  
العالمين يتجاوز كل فاصل ووسيط . بذلك لانتى اللغة  
التصويرية عن اقتناص أبرز السمات المميزة لبساطة الفضاء  
وتجسيدها في صور تكتسى جماليته من واقعيتها النصية قبل  
وظيفية الرمزية :

نخلة عالية ووحيدة لكنها مقوسة الهامة ، باب حجرة  
وحيدة ، حوش كبير لا يفصله عن السماء حاجز .

تلك إذن هى السمات التكوينية لفضاء الصورة : العتبة ،  
والبساطة والوحدة والانفتاح . وهى سمات لا تحقق فيما بينها  
طراحة الصورة الشعرية على حد تعبير جاستون باشلار ، إذ  
هى أقرب إلى التقريرية منها إلى الشاعرية ، ومع ذلك ألا تزدى  
وظيفة بنائية حاسمة في رواية نجيب محفوظ ؟ . أليست هذه  
الصورة إضاءة غنية لثنائية « الحرية المكدرة » ، وتويراً ثرياً  
لرؤية النص الأساسية ؟ . أليست من صميم البلاغة على  
الرغم من اشتماخها على تشبيه يتيم محدود الأفق بالنظر إلى طبيعة  
التشابه التى تزخر بها قصائد الشعر ؟ ثم ما البلاغة إن لم تكن  
مساهمة في بلورة التكوين النصي ، وإغناء الرؤية ،  
والاستحواذ على المتلقى ، والكشف عن القيم الإنسانية بشئ  
صيح التصوير بما فيها الصيغ التقريرية ؟ . ألا تظلم المباشرة  
والتقريرية التخيليتين عندما نسلبهما كل وظيفة جمالية  
وإنسانية ، ونجّل في المقابل ، نموذج الصورة الشعرية ؟ .

إن من شأن كل هذه التساؤلات أن تقضى بنا إلى تقرير  
الحقيقة التالية : تكتسب الصورة الروائية قيمتها البلاغية من  
وظائفها داخل النص الروائى أكثر مما تستمدّها من حيث  
طلاوتها أو طرافة فكرتها أو شفافيتها دلالتها الرمزية . فالوظيفة  
البنائية لبلاغة النثر هى في الواقع أسلبة جميلة تسهم بدينامية في  
تعميق فهمنا لعوالم النفس البشرية وإضاءة أركانها بغنية  
مؤثرة . ولعمري فإن الجوهر الحقيقى للبلاغة لا يخرج عن هذه  
الحدود .

## ٢ - مالك الحزين : بلاغة التفكيك .

إن كل أنماط الروايات التى عرفها تاريخ السرد العالمى ،

الكلاسيكي لا يبدو أن الصورة السالفة تتسم بتمائز في قادر على لفت القارئ، بحدّة والتأثير فيه عميقاً .

والحقيقة ، أن هذا النمط من القص يقتضى من الناقد أن يعاود النظر في طبيعة مرتكزاته . وإذا شئنا الدقة قلنا إن على بلاغة التخييل أن تقارب هذا بالاستناد إلى مفهوم جديد لوظائف المحسنات والبيئات .

إن الصورة أعلاه ، شأنها شأن مطلق صور (مالك الحزين) تراهن على قارئ مفترض متمكن من أساليب قراءة السرد ، ومسلح بالقدرة على تتبع المعلومات التقريرية المشتة ، التي تترجم في مجموعها وعياً مشتباً ، ونفسية مفتتة . فإذا كنا مع نجيب محفوظ قد استنبطنا أصنافاً من المحسنات من خلال صور تقريرية ومباشرة ؛ فإن ذلك لم يتم في انقسام كل عن طاقتي المحسنات المعنوية والسياق الأفقى للرواية ؛ بينما في (مالك الحزين) نكاد نعدم الصلة بالتقريرية البسيطة ، ونضطر للكشف عن توجهات جديدة لبلاغة السرد الطامحة إلى أن تجعل من التثنية Reification ونقصى خارطة الذهن المفت معيارين لها .

تُقدّم صورة البرتقال من منظور راو يعيش المكان إلى حد المرض . وعلى القارئ أن يوضع ذاته داخل عقل ذلك الراوى ليتابع معه تفاصيل الفضاء المشتة بين دفئ الكتاب مثل تشتت ندف الثلج .

من هنا تنأى لذة القراءة . فالراوى إذ يصف الشيء ، يعتمد أن يفعل ذلك من منظور ذهنية مصدومة ، تحتم عليه الصدمة أن يوزع التفاصيل الدالة ، وعلى القارئ أن يعيد جمعها وترتيبها ليكشف منها الصورة التقريرية لهذا الراوى المحيط .

تتوسل رواية (مالك الحزين) بأسلوبين متباينين من التعبير عن صدمة الإحباط التي يتلقاها راو مرهف الإحساس نتيجة ارتباطه الشديد بالمكان :

ـ أسلوب التفتيت وتوزيع الصور إلى شظايا ممّسة ، وتراكم الصور غير المنسجمة فيما بينها (ظاهرياً) . ويمكن القول إن هذا الأسلوب يغطى جل صفحات الرواية .

وإذا كان المقال لا يسمح برصد مجموع هذه الأساليب التصويرية ، فإننا سنكتفى بانتقاء مجموعة من الصور التي تشخص مشهداً روائياً واحداً ، لكن من زوايا نظر عدة ، لثبت بذلك الحقيقة الجمالية التي تقول باستحالة اختصار بلاغة الصورة الروائية أو معياريتها في جملة محدودة من القواعد والمحسنات .

ويقتضى التلقى السليم لصور (مالك الحزين) أن يعيد القارئ تصور وتشكيل الأوضاع وقياس المسافات الهندسية وزوايا النظر ، إلى جانب معاودة تدبر بنى مكونات أخرى . وإذا أخذنا مثلاً مشهد غرق الشيخ حسنى في منتصف الرواية ؛ فإننا سنجد تتمتع في أماكن أخرى متفرقة من النص ( ص ٧٩ و ١٠١ ) . ومشهد لقاء يوسف وفاطمة ، تعاد الإشارة إليه في صفحة ٨٢ من منظور فاطمة وهكذا مع مشهد الانفجار ، ومشهد ذهاب جابر وراء اللبن والزبادى ، ومشهد هبوط الهرم إلى الخوش ...

ومن بين هذه المشاهد المرسومة بصيغة مضلّعة في الرواية تلك التي تخص المعلم رمضان والبرتقال . ويلتقى القارئ لأول مرة بهذه الحكاية في صفحة ١٦ لما كان الراوى بصدد وصف وقائع مقهى الأمير عوض بينما سيخصص لها في صفحتي ١٧ و ١٨ قصة قصيرة كاملة ، ثم يعود في صفحة ٣٤ و صفحة ٣٧ إلى الصورة نفسها . وفي كل من صفحتي ٤٨ و ٤٩ إشارتان إلى أكل البرتقال .

### صورة برتقال العم رمضان .

« وجاء المعلم رمضان يحمل كيساً من البرتقال وصافح الأمير عوض الله ويوسف النجار وهو ينسم ويخفّض عينيه ويقول : « عن إذنكم » . وباعد ما بين ساقيه ودخل إلى المقهى<sup>(٤٩)</sup> . إذا قلنا إن الصورة الروائية هي في آن مكون روائى وتكوين ؛ قصدنا بذلك امتلاكها إمكانية التعالق مع مجموع مكونات العمل الروائى ثم قدرتها على امتلاك ما يحقق لها تناسقها الخاص بالنظر إليها في ذاتها .

واعتماذاً على بلاغة المحسنات ، واللغة المحرّفة عن اللغة المعيارية ، والسياق الأفقى ، والقراءة البتيمة ، والنوع

إن صورة الوعي المفتت الذى عمد الراوى إلى تشخيصه  
بمئات الأساليب والحيل السردية ، كان من اللازم التعامل معها  
بأسلوب التراكم لعله يقدر على أن يُعدى القارئ بتفتت ذهني  
مماثل . فالتراكم إذن مظهر بلاغى يستلزمه تصوير تجربة  
إنسانية ، متميزة نصياً بشروطها الاجتماعية والتاريخية  
الخاصة<sup>(٥٠)</sup> .

وإذا كان المبدع فى أنماط الكتابة الأخرى يقوم بالجهد الأوفر  
لتضيد أطراف الصورة وترتيبها فى صيغ ميسورة التمثل ؛ فإن  
كتابة التفتت تستدعى من القارئ قدراً كبيراً من التشغيل  
الذهنى للظفر بمظاهر بلاغية غير مألوفة . فالصورة السالفة هى  
من التسطح بحيث يمكن القول إنها عاطلة عن كل أنواع التزيين  
المعهودة حتى على مستوى الطاقة اللغوية ، بله على مستوى  
المحسنات . غير أنه من المؤكد أن الراوى يراهن على القارئ  
نفسه ليستشف من صيغ البناء رحيق البلاغة المحتمل . إن  
حضور المعلم رمضان إلى المقهى لا يمثل فى حد ذاته حدثاً سردياً  
عظيماً لكنه من منظور الراوى المريض بحب المكان ، حدث  
وجودى يؤكد استمرارية وديمومة قضاء المقهى - ومعه الحارة -  
المهددين بالزوال . وكذلك شأن كيس البرتقال وفعل المصافحة  
وأسماء الشخصيات الخالية من الأوصاف ، والابتسام وخفض  
العينين ، وطلب الإذن ، والمباعدة البهلوانية بين الساقين ؛  
فهى كلها سمات تكوينية بسيطة يلزم على القارئ أن يكتفيها  
بذهن الراوى المشدوخ ، وأن يرى - معه - فيها أفعالا إنسانية  
على قدر كبير من الخطورة ، وأن يعاين فى شخصياتها المتواضعة  
القدر الجمالى نفسه الذى كان يعاين به أرسطو مهابة شخصيات  
التراجيديات .

ويعقق الراوى قدراً إضافياً من بلاغة السرد لصورة البرتقال  
عن طريق توزيع تمنيات فى أكثر من موضع وبأكثر من تقنية ،  
وعلى المتلقى بعد القراءة الاستطلاعية الأولى ، القيام بقراءة  
ثانية يجمع بها أطراف المشهد القصصى :

بعد دخول المعلم رمضان المقهى ؛ أوقف الراوى السرد  
مؤقتاً ، وسجل فى رأس الصفحة العنوان التالى :  
( المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ) .

- أسلوب تعامل مع الصدمة بصيغة مباشرة ، بعد أن تعب  
الراوى من المراوغة والتحايل والتشتيت . وهو أسلوب ورد مرة  
واحدة فى النص بين صفحاته الأخيرة ففضح لعبته التخيلية :  
« إن ذلك لم يكن سحراً ، ومفهى عوض الله أمامك هى  
الشاهد ، وقال إنها ضاعت لأن المعلم طعن المعلم وأنهى كل  
شئ . الطعنة وجهت للمقهى . لا . الطعنة وجهت إليك  
أنت ، إلى دنياك المتهكة المنيهية ، والجامع أمامك هو  
الشاهد . نعم . لم يكن المقهى إلا الرعشة الأخيرة فى هذا  
الجسد الكبير الذى يرحل أمامك خفيفاً كأنه سحابة تنبض  
بالألوان والظلال ، وسوف تظل الذكرى تعيش فى قلبك إلى  
الأبد »<sup>(٥١)</sup> .

وتتمنى صورة البرتقال إلى الأسلوب الأول . لذا يلزم  
قراءتها ضمن سياقها التفتتى . فكيفان الراوى يهتز مع كل نبضة  
تنتاب حياة الحارة ، وبالذات المقهى قلبها النابض . وليس  
العم رمضان ولا يرتقاله من الأشياء الزائدة فى متخيل الراوى ،  
والألم لم يكن لجعلها فى بؤرة وعيه ويستقيها فى لحظة زمنية  
معطاة دون سواهما ، ويقترحهما على القارئ ويعتمدهما وسيلة  
للإبلاغ والتأثير فى آن .

تنظم صورة البرتقال فى وعى الراوى انتظام تراكم مع  
الصور التى قبلها . بذلك تكتسب قسماً من طابعها التكوينية لما  
تحققه من إمكانية مراكمة الأحاسيس والانطباعات لدى  
المتلقى :

« وقال الأمير إن الشئ الواضح الآن أن المعلم غطية  
قرر وضع حد للموضوع باستلام دفعة أخيرة من المال ،  
مادامت المسألة وصلت لضرب السكاكين . وهو يجلس  
حالياً مع المعلم صبحى عند الحاج خليل فى مخزن الحديد  
ومعهم الحاج حنفى اللبان لكى يصلوا إلى الاتفاق  
النهائى . وقال إنه سوف يقوم بعد قليل ليعرف  
الأخبار ، وطلب منه أن لا ينصرف حتى يعود . ونظر  
يوسف النجار إلى ساعته وقال إنه سوف يبقى لمدة نصف  
ساعة أخرى لأنه مرتبط بموعده فى وسط البلد . وجاء  
المعلم رمضان يحمل كيساً من البرتقال ... »<sup>(٥٢)</sup> .



من تجربة ، وعُتِج بالحياة نفسها ، فهنا تندمج العناصر المتفاوتة وتتلاءم ويعمل العقل البدع عمله في تغيير المادة الخام ، فتصبح ذات قيمة تتجاوز قيمتها الأولية ، وتصبح جزءاً من تجربة أجيال متتالية من القراء<sup>(٥٤)</sup>

#### استنتاجات :

١ - هل الثوابت النظرية عند جيمس ولويوك وأولمان قوانين أم قواعد أو معايير ؟ . ما من شك في أن القسم الأول من هذا البحث قد أكد لنا صعوبة الإجابة عن هذا السؤال على الرغم من إدراكنا الفروق الدقيقة بين المصطلحات الثلاثة . والمعتقد أن ما يقدمه ناقد واحد لا يمكن أن يرقى إلى مستوى المعايير ، وأن العلاقة الممكنة بين قواعد أو قوانين ناقد واحد والمعايير العامة للجنس الأدبي ، هي من الإبهام والتعقيد ، بحيث يصعب الحسم فيها .

٢ - لذلك نرى أن اجتهادات النقاد الثلاثة قد تلمست للصورة الروائية حدوداً . والحدود لا ترقى إلى مستوى المعايير . ومع ذلك ، هناك طموح نقدي كى يجعل من الصورة الروائية معياراً في المقاربات . وفي سبيل تحقيق ذلك ، تبغى اجتهادات النقد في هذا المضمار مساهمات معزولة ، تطول وظائف التصوير السردى من زوايا شتى ، دون أن تجعل منها إشكالا يقع في صميم النظرية الأدبية .

٣ - تتضمن اللفظة أو الجملة أو الفقرة كل الطاقة التشكيلية أو التصويرية الممكنة ، على أساس أن « الوظيفة التصويرية » تتحقق في مناخ فنى آخر لا صلة له تطبيقاً بمناخ فن الرسم . ومن المغالطات الشائعة في هذا المضمار ، القول بتطابق أدوات التعبير ووظائفها بين مختلف الفنون ، كأن يقال إن الكلمة لدى الكاتب هي بمثابة الفرشاة لدى الرسام أو النغمة لدى الموسيقى . والحقيقة أن ثمة ثغرة لم يسدها النقد الأدبي بعد ، تخص الانتقال التلقائى من فن الرسم إلى فن الكتابة . فعبارة « الرسم بالكلمات » هي من قبيل المجاز المقبول في الحديث السائر ، بينما تفقد كل صدقها في الخطاب النقدي الذى يبحث عن الصيغة العملية التى تتداخل فيها كلمات الكتابة بألوان وخطوط الرسم . إن على مجازية العبارة ، في هذا النمط من الخطاب ، أن تتسَخ بأدوات إجرائية ، ومصطلحات واصفة مشبعة بعبير أجواء الجنس الأدبي المعنى .

وأورد تحته قصة اقتسام البرتقال بين المعلم رمضان والشيخ حسنى الأعمى . وكشف المشهد عن روح الغش لدى الشيخ الأعمى مثلاً أكد الطبيعة الساخرة لفضاء المقهى . وقد رويت صورتان بحضور شخصية يوسف النجار .

وفي صورة ثالثة واقعة في سياق آخر بعيد ، أدرجت تمة أخرى لقصة البرتقال لم يغب عنها يوسف النجار ولم يحضر فيها حضوراً مباشراً ، وإن شكلت من زاوية نظر مغايرة :

« وفي يوم الخميس التالى ، حدثته [ فاطمة ] عن الحجرة الأرضية المغلقة .

وقام سليمان الصغير . راح يبحث تحت المقاعد عن البرتقالات التى وقعت من حجز المعلم رمضان حتى وجدها . وضعها على سطح الثلاجة الجافة وشرب كوباً من الماء ثم عاد إلى مكانه »<sup>(٥٥)</sup> .

إن البرتقال الذى وقع من حجر المعلم رمضان في صفحة ١٨ ، جمعه سليمان الصغير في صفحة ٣٧ . والبرتقالة التى قشرها المعلم رمضان في صفحة ١٨ ، انتبه إلى أنه مازال يمسك بها في صفحة ٢٠ ، وقسمها في الصفحة نفسها إلى نصفين ، ومد أحدهما إلى الأسطى سيد ، ولم يأكل نصفها الآخر إلا في صفحة ٤٨ ولم يغسل العم رمضان يديه من البرتقال إلا في صفحة ٤٩ بعد استعراض سلسلة من الذكريات القديمة .

إن تفتيت الصورة إلى شظايا متباعدة ، تتخللها أحداث وذكريات ، إنما يعكس لا أفقية الذاكرة في جمعها الآن بين زمنين متقاطعين ، تقاطعا يحمل في طياته خوفاً حقيقياً من اندثار عالم بكامله ، عالم الحارة مرتع الطفولة والصبيا . ويمكن القول ، في إيجاز ، إن اختيار شكل التعبير المفتت اقتضته تجربة إنسانية متفردة ببساطة مكوناتها . ومن الطريف أن يكون إبراهيم أصلان نفسه قد انتبه قبل ثمان عشرة سنة في مقال نظرى إلى أهمية الأجزاء المشتتة في القصة النفسية أو الذهنية ، وقدرتها على ترجمة نبض الحياة :

« إن العمل الفنى ليس هو مجموع ما فيه من أجزاء فقط ، ولكن هذه تستحيل عملاً فنياً عندما تصبح جزءاً

القيم الإنسانية في الرواية عبر تحقق قيمها الجمالية ؛ لا يمكنه أبداً أن يعتبر الصورة الروائية جزيرة معزولة عن سائر مكونات وسمات العمل الروائي . من هنا كانت المعيارية التي نود وصفها ورسم معالمها تتعالى عن « الوعي الجزئي » بالأداة التحليلية ، وعن مبدأ الثنائيات ، وعن المقاربات التي تفصل الشكل عن المضمون ، أو التي تستعبر حدودها المسبقة من ميدان غير الكون النصي . وما من شك في أن الظاهرة الروائية تتلون تبعاً لتجرّم العقود ، وتغير الظروف والتقلبات الفنية وأمزجة المبدعين ، ومع ذلك يظل الهاجس المعيارى قائماً .

٦ - إذا كان الاسترفاد من الخطل العلمي يهدد مبحث الصورة الروائية بصرامة لن نعرف انسجاماً حقيقياً مع مرونة الإبداع الروائي ؛ فإن معيارية تلك الصورة بمعايير صور جنس أدبي مغاير يمثل هو الآخر تهديداً لا يقل خطورة وانحرافاً . فمقاربة الصورة الروائية طبقاً لأصول بلاغة الشعر يمثل تجاوزاً سافراً لماهية النوع الروائي الذي تظل ثوابته قائمة معها سلمنا بتناسل الأجناس الأدبية أو تلاقحها أو تداخلها .

٤ - عندما يعزف النقد الروائي عن استلهاهم « مادته » أو « علميته » من حقل الفنون والعلوم ؛ لا يبقى أمامه سوى التجربة الأدبية ذاتها ليستنبط منها ثوابته وأدواته ومعايرته . وانطلاقاً من هذه الحقيقة يصعب تخيل معيارية للصورة خارج نطاق المرتكزات المستخلصة من التجارب الروائية من حيث هي تجارب إنسانية أولاً وأخيراً . وما من شك في أن الناقد الطامح إلى الموضوعية يستثمر مرتكزات اللغة والبلاغة والنص والنوع والتلقي بدرجات متفاوتة من الذاتية والذوق اللذين يستحيل التخلص من تأثيراتهما في كل مقارنة للإبداع الأدبي ، لـ « أن كل فن - مهما يكن ذاتياً أو مستهدفاً لمتعة متتجة أو مستهلكة - لا بد له من الاعتماد على تجارب سابقة ، وحسيلة هذه التجارب هي التي ينظمها العلم في قواعد أو قوانين . ولكن النقد - ربما لخصوصيته في مادته وهي الأعمال الأدبية - لا يقر دائماً بضرورة هذه القوانين ، ومن ثم يستبدل بها الناقد الفنان معياراً وسطاً بين الذاتية والموضوعية ، بين التحديد والإطلاق ، وهو معيار الذوق » (٥٩) .

٥ - إن الجناح النقدي الجارف الذي يصبو إلى التفتيش عن

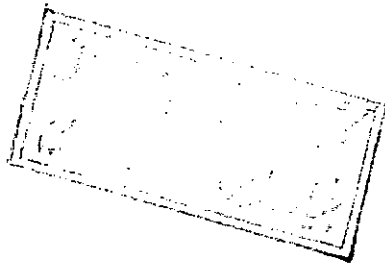
## الهوامش :

١ - كانت مسألة التصوير الشرى حاضرة باحتشام في الدراسات النظرية التي جعلت من الشعر نوعاً أدبياً راجحاً ( أرسطو : الشعرية / هيجل : فن الشعر / كوليرج : سيرة أدبية / باشلار : شاعرية الفضاء ... ) . ولقد دشّن جيمس مسيرة البحث المنقطع في حقل الصور السردية الذي اغتنى بمحاولات عديدة ، لم تنتظم بعد ضمن نسق نقدي ، نذكر منها على سبيل التمثيل :

- Percy Lubbock: The Craft of Fiction.
- Stephen Ullmann: The image in the Modern French Novel.
- Michel Le Guern: Sémantique de la métaphore et de la metonymie.
- M. Bakhtin: -L' Oeuvre de Francois Rabelais
- La Poétique de Dostoevski
- Esthetique et theorie du roman
- Gilbert Durand: - Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.
- L'imagination Symbolique.
- Antonio Risco: Literatura y Figuración.

- أ - ف . تشينشرين : الأفكار والأسلوب .
- جيورجي جاتشف : « الوعي والفن » .
- ميخائيل أوفسيانيكوف : « الصورة الفنية » .
- بورى ريوريسكوف : « الصورة الفنية » .

- ٢- « الفن الروائي » ، ضمن : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ترجمة وتقديم : أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١ ، ص ٧٢ .
- ٣- مستقبل الرواية ، ضمن نظرية الرواية ، ص ١٠٢ .
- ٤- نفسه ، ص ١١١ ، ١١٢ .
- ٥- نفسه ، ص ١٠٥ .
- ٦- أنجيل بطرس سمعان ، نظرية الرواية ، ص ٢٤ .
- ٧- انظر
- ٨- « درس بلزك » ، ضمن نظرية الرواية ، ص ١٤٤ .
- ٩- نفسه ، ص ١٤٤ .
- ١٠- صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .
- ١١- نفسه ، ص ١٧ .
- ١٢- نفسه ، ص ١١ .
- ١٣- نفسه ، ص ٦٦ .
- ١٤- نفسه ، ص ١٤ ، ١٥ .
- ١٥- نفسه ، ص ١٨ .
- ١٦- نفسه ، ص ٨٣ .
- ١٧- نفسه ، ص ١٠٦ .
- ١٨- نفسه ، ص ١١٤ ، ١٧٥ .
- ١٩- نفسه ، ص ١٠٧ .
- ٢٠- نفسه ، ص ١٤٥ .
- ٢١- نفسه ، ص ١٥٦ .
- ٢٢- نفسه ، ص ١٧١ .
- ٢٣- نفسه ، ص ١٩٨ .
- ٢٤- نفسه ، ص ٢٠٢ .
- ٢٥- نفسه ، ص ٢١٣ .
- ٢٦- نفسه ، ص ٢٢٩ .
- ٢٧- نفسه ، ص ٥٧ .
- ٢٨- نفسه ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .
- ٢٩- نفسه ، ص ١٧ .
- ٣٠- نفسه ، ص ٢٦ .
- ٣١- نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .
- ٣٢- نفسه ، ص ١٦ .
- ٣٣- نفسه ، ص ١٧ .
- ٣٤- نفسه ، ص ١٥ / ١٤ .
- ٣٥- دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٦ .
- ٣٦- « الصورة الأدبية » ترجمة محمد أنقار ، ومحمد مشبال ، مجلة (دراسات سيميائية أدبية لسانية) ، ع ٤ شتاء ١٩٩٠ ، ص ٦٦ .
- ٣٧- نفسه ، ص ١٠٠ .
- ٣٨- نفسه ، ص ١٠٩ - ١١٣ .
- ٣٩- صبري حافظ ، جماليات الحساسية والتغير الثقافي ، فصول ، المجلد ٦ ، ع ٤ ، يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ٩١ .
- ٤٠- أولمان ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .
- ٤١- اللص والكلاب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧ .
- ٤٢- أولمان ، مصدر سابق ، ص ١٠١ .



- ٤٣ - جبرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توفيق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ص ٩١ .
- ٤٤ - اللص والكلاب ، ص ٨ .
- ٤٥ - نفسه ، ص ١٦ - ١٧ .
- ٤٦ - نفسه ، ص ٣٨ .
- ٤٧ - نفسه ، ص ٢١ .
- ٤٨ - دار التنوير للطباعة والنشر - دار أبعاد ، بيروت ١٩٨٣ .
- ٤٩ - مالك الحزين ، ص ١٦ ، ١٧ .
- ٥٠ - نفسه ، ص ١٠٥ .
- ٥١ - نفسه ، ص ١٦ .
- ٥٢ - يمكن ، على سبيل المثال ، أن نعاين في رواية ( تلك الرائحة ) تجربة إنسانية أخرى ، مرسومة بأسلوب التراكم طبق شروط اجتماعية وتاريخية مغايرة .
- ٥٣ - مالك الحزين ، ص ٣٧ .
- ٥٤ - إبراهيم أصلان ، حول القصة النفسية الحديثة ، مجلة الثقافة القاهرة ، ع ٨٤ ، ٢٣ ، ٢ ، ١٩٦٥ .

# بنية النص السردى\*

يورى م. لوتمان

التضاد « الألى - التطورى » Synchronic/ diachronic ،  
ولكننا معنيون بالتضاد مابين النصوص التى تنتشر فى المكان ،  
وتلك النصوص التى يرتبط وجودها بالزمن ؛ لأنه بمقدار اتحاد  
التطورية والتنظيم الزمنى ، فإن الآلية المكانية عندئذ لا دخل لها  
أساساً ، والعكس بالعكس . والرسم مثال على التنظيم  
المكانى ، فى حين إن أجناس الأدب السردية والموسيقى ممثلة  
للتنظيم الزمنى . وقد طور كلود ليفى شتراوس هذا التضاد فى  
الشكل الشعري فى « مقدمة » ( النشء والمطبوخ ) ، وحاج بأن  
الانتشار الزمنى للأسطورة والموسيقى يمثل آلية للتغلب على  
الاتجاه الخطى Linear للزمن الحقيقى .

هل يمكن أن يكون هناك نظام علامات من غير علامات ؟  
يبدو السؤال غائباً ، ولكنه جدير بإعادة صياغة على النحو  
التالى : « هل يمكن لحامل المعنى أن يكون رسالة ما لا نستطيع  
أن نميز فيها علامات بالمعنى المقصود فى التعريفات الكلاسية  
التي تشير بشكل رئيسى إلى الكلمة فى اللغة الطبيعية ؟ » وإذا  
تذكر الرسم ، والموسيقى ، والتصوير السينمائى ، فإننا  
لا نجد خياراً غير الإجابة بالإيجاب . وهكذا ينشئ التناقض  
الأول الذى نود أن نتجاوزه فى مسار هذه الدراسة القصيرة .

والتناقض الثانى متصل بالتضاد مابين البنى المكانية والزمانية  
فى أنظمة العلامات . ونحن لا نتحدث فى هذا المثال عن

ويمكن الإجابة عن الأسئلة التى طرحناها بأن نأخذ بالحسبان  
حقيقة أن النص السردى يمكن إنشاؤه بطريقتين اثنتين .  
والوسيلة الأولى لإنشاء النص السردى معروفة جيداً وتتكون من  
تأسيسه على اللغة الطبيعية : توحيد العلامات - الكلمات فى  
سلسلة تبعاً لقواعد لغة محددة ولصمون الرسالة . ولنلنمذج  
الثانى ما يسمى بالعلامات الإيقونية بوصفها أكثر مظاهره  
سيادة ، ولكنه يمكن أن يرد إلى قضية المحاكاة الكاملة

Ju . M. Lotman , " The Structure of The Narrative Text , So-  
viet Semiotics : Anthology , edited, translated and with an  
introduction by Daniel P . Lucid ( The Johns Hopkins Uni-  
versity Press, Baltimor and London , 1977) , PP. 193- 7 .

• ترجمة : عبد النبى اصطيف

حضور نظام ترميزي هو الشرط المطلوب لـ (١) [الإيقونة] حتى تكون قادرة على أداء وظيفة الرسالة .

٣- ونتيجة لوجود النظام الترميزي ، فإن هناك «تمائلاً مكانياً» أدنى ، لا يعود دونه التماثل الشكلي موجوداً . وهكذا فإن تماثلاً شكلياً يتحقق في لوحة انطباعية ما بين الموضوع المصور واللوحة ، ولكن ليس بين قسم من الموضوع وضربة ريشة واحدة .

وبينما «يُغمر» تجريد اللغة ، إذا ما جاز القول ، في النص اللفظي ، فإنه يظهر للوعي بوصفه تجريداً لغوياً في جميع أشكال التمثيل الوصفية . ففي رسالة «متكئة» ، يؤلف النص من علامات ؛ وفي رسالة إيقونية غير متكئة ، ليس ثمة أساساً أية علامة ، والنص بتمامه يقوم بوظيفة حامل الرسالة . وإذا ما أدخلنا التكم في هذه الرسالة بتميز العلامات أو العناصر الرسمية Graphic البنيوية فإن علينا أن ندين أننا نجعل النص الشكلي Figurative text مشابهاً للنص اللفظي بسبب عادتنا في رؤية التوصيل اللفظي على أنه الشكل الأساسي أو حتى الوحيد من أشكال التماس التوصيلي .

إن لكل غط من أنماط النصوص التي حددت خصائصها أعلاه ، نظايم السرد المتأصل فيه . فالسرد اللفظي يُنشأ بشكل رئيسي بإضافة كلمات ، أو عبارات ، أو فقرات ، أو فصول جديدة . وسرد كهذا هو دائماً توسع في حجم النص . لأن السرد ، بالنسبة للرسالة - النص ، من النمط الإيقوني ، وغير المتكئة داخلياً ؛ هو تحول ، تبديل داخل لمواضع العناصر . ومثال بصري كهذا هو منظور التشاكيل Kaleidoscope لدى الطفل الذي تتداخل فيه قطع من الزجاج الملون وتشكل تنويعات لا عدد لها من الأشكال التناظرية . إن لا تناظرينها تساعد فقط على كشف آلية السرد الذي يستند إلى التحول الداخلي والتركيب المتوالي في الزمان بدلاً من العلاقة الأفقية Syntagmatics للعناصر في المكان ، والتي تنطوي بشكل محتوم على توسع في حجم النص . إن شكلاً ما يتحول إلى شكل آخر . وكل شكل يخلق مقطعاً Segment معيناً منظماً تنظيمياً Anisotropy Synchronically Organized . ولكن هذه المقاطع لا تُجمَع في المكان كما يحدث

Mimesis . والمشكلة أن مفهوم العلامة ذاته يغدو صعب التمييز في هذا المثال ، لأن تعبير الرسالة تعوزه خصيصة التميز discreteness . في الشروط التي يستطيع فيها تمثيل كهذا أن يؤدي وظيفة نص ، ويغدو حاملاً للرسالة ؟ لهذا فإن من الضروري أن يجسد التمثيل إسقاطاً للموضوع على سطح حقيقي ما ، أو على فضاء مجرد مثل «كلية مجموع العلامات الموسيقية الممكنة» . ولا يعني هذا فعلياً إلا أننا إذا ما أشرنا إلى التمثيل بالحرف الأول لكلمة إيقونية (١) ، وإلى موضوع التمثيل بالحرف (م) ، وإلى الوظيفة التي تجعلها في وضع المشابهة بالحرف (و) ، فإن كامل العلاقة يمكن أن يعبر عنه بالصيغة : (م) = (١) أو (الوظيفة (موضوع التمثيل) = إيقونة) ، ونجزم عن ذلك عدة نتائج مهمة .

١- إن مبدأ «التدليل النصي» Textual Semanticization ، في هذه الحالة سيكون مختلفاً تماماً عن الرسالة المؤلفة من كلمات . تخيل طبقاً من الورق مغطى بكلمات باللغة الروسية ويحداه طبق آخر يشتمل على نوع من أنواع التمثيل البصري . إن مبدأ التنظيم الدلالي سيكون فريداً بالنسبة لكل كلمة ، وسيكون من المستحيل صياغة قواعد موحدة لتشكيل معاني الكلمات كلها . دعنا نفترض أن شخصاً يتفحص النص لا يعرف إلا مجرد معاني الكلمات كلها ، أو أنه «نقاط» الواقع المتموضعة خارج النص الذي تتصل به ، أو أنه يستطيع البحث عن هذه المعاني في المعجم ؛ إن شخصاً كهذا سيظل غير قادر على الكشف عن الوظيفة التي تجعل كلمة محددة تماثل مع موضوع فوق - نصي extra-textual محدد . وطبق التمثيل البصري مسألة أخرى ، لأن الصلات الدلالية هنا ، وغط الإسقاط ، موحدة للنص كله . ولذا فإنه ليس من الضروري بالنسبة لنا أن نتذكر معنى كل نقطة ، لأن هذا المعنى يتحقق آلياً بتطبيق وظيفة الـ (و) . إن مبدأ إقامة التماثل الشكلي isomorphism بين الموضوع والنص يتقدم إلى الأمام بدلاً من الدلالة في كل علامة .

٢- ويتبع ما قبل أن وظيفة (و) يمكن أن تفسر على أنها القواعد المحولة لـ (م) إلى (١) [أو (الموضوع) إلى (إيقونة)] ، أي على أنها نظام ترميزي Code أو شفرة إن

لو أننا رسمنا تصميمياً ، وإنما تختزل بمرور الزمن أثناء تحول كل منها إلى آخر .

والأمثلة على هذا النمط من العلاقات الأفقية للنص السردى في غاية الكثرة . فنص القطعة الموسيقية المدونة قد يذكرنا بسرد لفظي ، ولكن أداء قطعة موسيقية يُنشأ مثل التأليف الزمني لبنى معينة منظمة تنظيمياً آتياً ، تتحول كل منها إلى أخرى . وسوف نتأمل من وجهة النظر هذه سرداً مصنوعاً من سلسلة من الصور كتلك الصور الموجودة في كتب الأطفال ، أو الصور الشعبية الرخيصة ، أو القصص الهزلية المصورة ، أو الطوابع الإيقونية . دعنا نستذكر نصاً معروفاً جيداً لبوشكين :

« أنعمت النظر في الصور الصغيرة التي تزين مسكنهم المتواضع ، ولكن المرتب . لقد صورت قصة ابن مبدّر . في الصورة الأولى العجوز الموقر في كُمة النوم يسامح الشاب الذي لا يقر له قرار ، والذي يقبل ، على عجل ، بركاته ومحظّة نقود . وفي صورة أخرى يصور سلوك الشاب الداعر في ملامح فاضحة : إنه يجلس على طاولة محاطاً بأصدقاء مزيفين ، ونسوة لا يعرفن الخجل . بعدها الشاب المتهتك في أسمال وقبة مثلة ، يرمى الخنازير ، ويتناول وجبة طعام معها ، والحزن العميق يصور في وجهه . وأخيراً تقدم عودته إلى البيت ؛ العجوز الطيب في كمة النوم والعباءة ذاتيها يخف للقاءه ، الشاب المبدّر يركع ، وفي المنظور الطباخ يذبح العجل المسمن ، والأخ الأكبر يسأل الخدم عن سبب مثل هذه البهجة » (١) .

إن الفارق بين الصورة المطبوعة الشعبية للابن المبدّر ووصف بوشكين اللفظي له قابل للمقارنة بالفرق بين عمل موسيقى ، ونصه المرقوم بالعلامات ، وإن وصفاً لفظياً يُنشأ مثل سرد مستند إلى إضافة قطع النص الجديدة ، في حين إن سلسلة من الصور التوضيحية يمكن أن تعدّ تحولاً لرسم واحد . ولذا فإنه ليس من قبيل الصدفة أن الشخصيات في حالات كهذه تزود بعلامات تسمح لنا بتحديد الأشخاص أنفسهم وعلى نحو صحيح في جميع الرسوم . وهكذا بينما نمر حياة القديس كلها أمام الناظر في شعارات إيقونية ، فإن ملبسه لا تتغير ؛ ونحدث الظاهرة نفسها بعباءة الأب وكمة نومه ، وقبة الابن المثلة .

إن مقدرة النص الإيقوني على التحول إلى نص سردي مرتبطة بقابلية حركة عناصره الداخلية . إن نظاماً ترميزياً Code أو شفرة تتعادل فيها بشكل صارم مجموعة من العناصر في (م) « أى الموضوع » مع المجموعة نفسها من العناصر في (ل) « أى الإيقونة » لا يمكن أن يفتقد أساساً لإنشاء نص سردي . وبهذا الوجه ، فإن دوراً هاماً قد أداه ، في تاريخ السرد الفني ، الشطط الخيالي Fantasy ، والحكايات الثرية للمغامرات ، والقصص البوليسى ، وجميعها نصوص تتحدث عن حوادث غير محتملة إلى حد بعيد . وعلى الرغم من أن الحياة مرنة ومتنوعة ، فإنها ، وعلى مستوى رفيع معين من العمومية ، تولد لنفسها صورة ثابتة مستقرة في وعى الإنسان ، ويتم تصورها على أنها نظام من الاحتمالات . إن الشطط الخيالي أو المغامرة ، أو النص البوليسى تحرق استقرار هذه الصورة عن طريق التحول الداخلى .

إن أنواع النصوص السردية التي ناقشناها تشكل الأساس ، المادة ، من أجل النماذج المتنوعة للنص السردى في الفن . وجميع أنواع الفن تستطيع أن تلد أشكالاً سردية . وباليه القرنين الثامن عشر والتاسع عشر شكل سردي في فن الرقص ، ومذبح برجاسوم Pergamum نص سردي أنموذجي في النحت . لقد خلق الباروك أشكالاً سردية من العمارة . إن وجوهاً مختلفة من الأنوذجيين السيميائيين الممكنين للسرد تتحقق بطرق مختلفة في كل نوع حقيقي من السرد الفني .

إن مبدأ ضم العلامات بعضها مع بعض ، وسلسلة العلامات ، يكمن في أساس الأنواع السردية للفنون اللفظية . والمبدأ السردى أكثر تعقيداً في النصوص التي ليس فيها تقسيم داخلى منظم إلى وحدات متكئة ، وحيث يُنشأ السرد بوصفه تأليفاً لوضع ما مستقر مبدئياً ، ولحركة تالية له . إن التصوير بسبب مبدئه الأساسى ، أو على نحو أكثر دقة بسبب من بنية المادة ، يميل إلى أن يكون تجسيد النص الإيقونى المثلالي للوضع المبدئى « بأولوية وجهه الدلالى » ، ولكن الموسيقى تماثله في كونها أنموذجاً مثالياً للتطور والحركة في شكل صرف ، ويتقلص الوجه الدلالى هنا إلى الحد الأدنى معطياً مكانه للعلاقة الأفقية . وبهذا المعنى ، يمثل السرد السينمائى ، وخاصة في الفيلم الصامت ،

الشكل الأكثر كمالاً من أشكال النص السردى الإيقونى ، لأنه يجمع الجوهر الدلالى للتصوير والتحول الأفقى للموسيقى .

ولكن المشكلة لا تكون مجرد مشكلة بسيطة ، بل فجة ، إذا ما حقق أى فن بشكل آلى الإمكانات الإنشائية لمادته . ولا يمكن للمسألة أن ترد إلى « التغلب على المادة » كما فهمه الشكليون . إننا معنيون بصلة أكثر تعقيداً . بالحرية فيما يتصل بالمادة التى تعوض عن احتفاظها ببنيتها ، وعن خرقها لهذه البنية معاً ، بأفعال من الخيار الفنى الواعى . إن الفنون اللفظية تنشد إيجاد الحرية فيما يتصل بالمبدأ اللفظى للسرد ، والفنون الإيقونية معنية بشكل مساو بإمكانية اختيار نمط السرد بدلاً من تلقىه آلياً من الطبيعة الخاصة للمادة . والسرد اللفظى يغدو عنصراً مؤثراً للسرد الإيقونى المتأصل والعكس بالعكس : ومن هنا كانت المجاهدة لإنشاء سرد فيلمى على شكل جملة ، والمبادئ اللغوية الصرف لمونتاج آيزنشتاين Eisenstein ، والميل إلى عزل العلاقات المتكتمة بالمشابهة مع الكلمات ، وغزو الإيقونية للفن اللفظى الذى يقود إلى التوقف عن الإحساس بالكلمة الشعرية على أنها وحدة لاخلاف عليها ، وبالطريقة نفسها التى هى

عليها خارج الشعر . لقد لاحظنا لتونا فى مكان آخر أن وحدة unit النص الشعرى فى طريقها إلى أن تغدو النص بوصفه نصاً وليس الكلمة ، وهى ظاهرة مميزة للأغماط المتكتمة للعملية الدلالية Semiosis فى الأنظمة السيميائية الأولية ، غمطان من أغماط السرد ممكنان على أساس من تقسيمهما الواضح فى نظام الثقافة ، وفى الأنظمة السيميائية الثانوية للنمط الفنى ، ينبثق ميل نحو تبادلهما التركيبى الثانى . إن من المفيد فى هذا السياق أن نتذكر محاولة كلود ليفى شتراوس إنشاء بنية لغوية متميزة على نحو غمطى بوصفها ميتالغة ( أول لغة عن اللغة ) خاصة بالوصف العلمى للأسطورة على أساس من قوانين السرد الموسيقى . ومحاولة ليفى شتراوس خلق أنموذج سيميائى ثانى Tertiary مهلهلة وغامضة من منظور علمى ، ولكنها شائقة جداً بوصفها مؤشراً على الإشباع المسرف للعملية الدلالية ، والذى هو قسمة مميزة لثقافة منتصف القرن العشرين : إن أماننا هنا حالة يرتقى فيها بالبنية الفنية ، التى هى نظام تمذجة ثانوى ، إلى مستوى ثالث أعلى ، وتحوّل إلى ميتالغة ( لغة عن اللغة ) للوصف العلمى .

## الهوامش :

- (١) بوشكين ، الأعمال الكاملة ، المجلد ٨ ، الكتاب الأول ، موسكو ، ١٩٤٨ ، ص ص ( ٩٨ - ٩٩ ) ، ( وهذه القطعة من بداية قصة « ناظر المحطة » ) .



# العناصر الجوهرية للمواقع السردية\*

ك. ف. ستانزل

مقدمة :

هذا قسم من الفصل الثالث من كتاب « كارل فرانز ستانزل » ( نظرية للسرد ) مترجماً عن الطبعة الإنجليزية .  
K. F. Stanzel: A theory of Narrative, Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge university press 1984 .

والحقيقة أن اختيار هذا القسم يعود أساساً إلى هموم تشغلنا واقعنا النقدي ليس بمعنى البحث عن إجابات لأسئلة تشغلنا وإنما استقراء لحركة وتطور ما يسمى « علم السرد » Narratology ، فمثل هذا الاستقراء الذي اقترح في هذه المقدمة الموجزة بعض خطوطه - يتيح لنا استيعاباً وتمثلاً لمنطق الحركة ، وذلك حتى لا تتحول المناهج والنظريات إلى أقيانيم أو « موضوعات » نلهث وراءها ، كلما عثرنا لأحدنا الاتكاء على إجراءات منهجية .

وأوجز ما أود الإشارة إليه فيما يلي :

أولاً : يمثل كارل فرانز ستانزل الناقد النمساوي المعروف بكتابه المواقع السردية Narrative Situation . . الذي

صدرت طبعته الأصلية بالألمانية عام ١٩٥٥ ، أحد الروافد الهامة في حركة تأسيس علم « السرديات » . وقد أثرى الجدل ، الذي قام حول كتابه هذا ، الحركة النقدية في اتجاهها لتأسيس « السرديات » . والملاحظ هنا أن علاقة ستانزل بأفكار جينيت Genette ، وهو أحد أبرز أعلام هذا العلم ، ليست علاقة يمكن اختزالها في مجرد الخروج من عباءته أو الانقلاب عليه ، وإنما هي نموذج لعلاقة استفادة وتراكم . وهي بطبيعتها علاقة معقدة ، فقد استفاد جينيت - كما استفاد غيره من النقاد - من أطروحات ستانزل وطورها في اتجاه آخر مؤسساً بذلك مشروعه الخاص .

ثانياً : إن ما يصلنا من اتجاهات غريبة في النقد لا ينبغي أن يفهم بوصفه منتجاً كاملاً الصنع في مرحلته الأخيرة ، أو كأنه نوع من القطيعة المعرفية مع ما سبقه من دراسات أو محاولات ، ولا ينبغي أن ننسبه إلى حركة واحدة أو ناقد بعينه مثلما يعتبر البعض علم « السرديات » ابناً لما سمي بـ « أدبية » الأدب الذي طرحه تودوروف ، فأمامنا ستانزل وهو لا ينتمي لهذه الحركة ، بل إن أول من استخدم مصطلح « السرديات » هو جريباس أحد أعلام السيموطيقيا وإن كان له اتجاهه الخاص .

\* تقديم وترجمة عباس التونسي .

بالمفاهيم المقترحة لصيغة السرد بواسطة راو مشخص . أما المصطلح الذي يشير إلى التقديم المشهدي ، فهو يدمج بين تقنيتين متلازمتين عادة . لكن ينبغي التمييز بينهما نظرياً ، التقنية الأولى هي « المشهد المسرح » الذي يتكون من حوار محض ، أي حوار مع توجيهات مسرحية مختصرة ، أو حوار مصحوب بتقرير سردي مركز للغاية ، وهو ما تمثله بوضوح قصة هيمنجواي ( القتل ) . أما التقنية الثانية فهي عكس الأحداث القصصية من خلال وعي شخصية في الرواية دون تعليق الراوي ، وأسمى ذلك بالشخصية العاكسة لتمييزها عن الراوي بوصفه فاعلاً ثانياً للسرد . ويقوم « ستيفن » في ( صورة الفنان في شبابه ) لجويس بهذه الوظيفة .

وأود هنا أن أقدم تمييزاً آخر لهذا الغموض ، إذ يمكن القول إن السرد يتأثر بنوعين من فاعلي الحكى : الراوي ( سواء كان مشخصاً أو غير مشخص ) والعاكس ، ويكون هذان معا أول عنصر من عناصر السرد الجوهرية وهي طراز Mode السرد ، وأعني به كل المتغيرات الممكنة لأشكال الحكى بين قطبي الراوي والعاكس ؛ فالسرد بالمعنى الصحيح للتوسط هو أن يعطى انطباعاً للقارئ أنه يواجه راوياً مشخصاً على عكس التقديم المباشر ، أي انعكاس الواقع القصصى الخيالي على وعي شخصية . وبينما يكون العنصر الجوهرى الأول للطراز السردى نتاجاً لعلاقات مختلفة وتأثيرات متبادلة بين الراوي أو العاكس من ناحية والقارئ من ناحية أخرى ، يقوم العنصر الجوهرى الثانى على العلاقة بين الراوي والشخصيات القصصية ، وهنا ، مرة أخرى ، تختصر تعددية الاحتمالات إلى قطبين : إما أن يوجد الراوي بوصفه شخصية داخل عالم الأحداث القصصية في الرواية ، أو يوجد خارج هذا الواقع القصصى . وإذا كان الراوي يوجد في عالم شخصياته فهو راوى ضمير المتكلم (First Person) حسب المصطلحات التقليدية ، أما إذا كان الراوي يوجد خارج عالم شخصياته فنحن هنا نتعامل مع راوى « ضمير الغائب » (Third Person) حسب المعنى التقليدى .

وقد سبب هذان المصطلحان ، سرد ضمير المتكلم وسرد ضمير الغائب ، كثيراً من الخلط بسبب معيار التمييز وهو

وإذا استعرت بعض عبارات ستانزل فأقول إن علينا أن ندرس الأفكار والتيارات النقدية بوصفها سلسلة متصلة دون الوقوع في أسر تعارضات ثنائية قد تكون متوهمة .

ثالثاً : لعل ما جذبني في مشروع ستانزل الذي يطوره ويهذبه - في كتابه الذي أقوم بالترجمة عنه - هو قابليته للمراجعة والتعديل ، فكما يقول تمثل دائرته في تعداد الأنماط مسار وإنجازات الأشكال السردية الأوربية أساساً ، والمواقع السردية التي يقترحها يمكن أن تتغير إذا ساد شكل سردي آخر . وأخيراً أود أن أشير إلى ما يعنيه ستانزل بموقع سرد الراوي - المؤلف (authorial Narratvie situation) ، وهو يتلخص في الحالة التي يقوم فيها المؤلف بمخاطبة القارئ ، بالتعليق على الحدث ، . . إلخ . ففي هذه الحالة يسد المؤلف الفجوة بين عالمه الخاص والواقع القصصى ، ومن أمثلة ذلك رواية ( توم جونز ) ، أما إذا توهم القارئ وجود المؤلف في المشهد في إحدى شخصياته فهذا هو ما يعنيه بموقع سرد الراوي - الشخصية (Figural.Narrative situation) ومن أمثلته ( موبى ديك ) .

### العناصر الجوهرية للمواقع السردية

التوسط بوصفه سمة نوعية للسرد ظاهرة معقدة ومتعددة الطبقات ، ولكي نستخدم هذه السمة النوعية أساساً من أجل تعداد الأنماط الخاصة بأشكال السرد ، فمن الضروري أن نفك هذا الشكل المعقد إلى أهم عناصره الجوهرية . والعنصر الجوهرى الأول متضمن في السؤال : من يحكى ؟ والإجابة قد تكون : إن من يحكى راوي يظهر أمام القارئ ، من حيث هو شخصية مستقلة أو راو ينسحب وراء الأحداث المروية ويصبح غير مرئى للقارئ .

إن التمييز بين هذين الشكلين الأساسيين للحكى مقبول بصفة عامة في نظرية السرد . وعادة ما تطبق هذه الأزواج من المصطلحات : الحكى الحقيقي والحكى المشهدي (Otto Ludwig) أو التقديم البانورامى والتقديم المشهدي (Lub-bock) أو الإخبار والعرض (Friedman) أو السرد المحكى والتقديم المشهدي (Stanzel) ، بينما يحيط الغموض نسبياً

الضمير ، فهو في حالة سرد ضمير المتكلم يشير إلى الراوى ، ولكنه في حالة سرد ضمير الغائب يشير إلى شخصية في السرد ليست هي الراوى ؛ ففي سرد ضمير الغائب كما نرى في (توم جونز) أو (الجليل السحري) مثلاً - هناك « أنا » الراوى ، وهي ليست ورود ضمير المتكلم في السرد خارج الحوار - وهو أمر حاسم - ولكن في موقع الشخص المشار إليه داخل أو خارج العالم القصصى لشخصيات الرواية أو القصة . وسوف نستخدم مصطلح « الشخص » Person وصفاً مميزاً للعنصر الجوهري الثاني بسبب إحكامه . والمعبّر الجوهري للعنصر الثاني - على أية حال - ليس التردد أو التكرار النسبي - لضمير « أنا » أو « هو/هي » ، ولكن مسألة تماثل أو عدم تماثل عالم الوجود اللذين ينتمى إليهما الراوى والشخصيات . فالراوى في (دافيد كوبر فيلد) هو راوى ضمير المتكلم ، لأنه يوجد في عالم شخصيات الرواية الأخرى ذاته ، بينما الراوى في (توم جونز) هو راوى ضمير الغائب أو الراوى - المؤلف ، لأنه يوجد خارج العالم الذى يعيش فيه « توم جونز » أو « صوفيا وسترن » أو « ليدى بلسون » . . . ويمثل تماثل أو عدم تماثل عالمى الراوى والشخصيات شروطاً مختلفة أساساً لعملية السرد ودوافعها .

وبينما يركز طراز السرد انتباه القارئ على علاقته بعملية اخفى أو التقديم ، يوجه العنصر الجوهري الثالث : « المنظور » (Perspective) انتباه القارئ إلى الطريقة التى يدرك بها الواقع القصصى . وطريقة الإدراك هذه تعتمد أساساً على ما إذا كانت وجهة النظر التى توجه السرد تقع داخل القصة : فى البطل أو فى مركز الحركة ؛ أم خارج القصة أو خارج مركز الحركة : فى راو لا ينتمى لعالم الشخصيات ، أو بمجرد شخص ثانوى ؛ فقد يكون ضمير المتكلم فى دور الملاحظ أو المعاصر للبطل ، وهذه الطريقة يمكننا التمييز بين المنظور الداخلى والمنظور الخارجى .

ويشمل التقابل بين المنظور الداخلى والمنظور الخارجى مظهرًا إضافيًا من توسط السرد ، مظهرًا يختلف عن العنصرين الآخرين : الشخص والصيغة ، وهو ، تحديدًا ، توجيه خيال القارئ بالنسبة لزمان ومكان القصة ، أو بمعنى آخر نظام

الترتيبات الزمنية المكانية بالنسبة إلى مركز أو بؤرة الأحداث المروية . فإذا كانت القصة تقدم من الداخل كما هي ، فإن استقبال القارئ سيختلف بالضرورة عما إذا كانت الأحداث تشاهد أو تحكى من الخارج ، ومن ثم ينشأ اختلاف فى طريقة تناول العلاقات المكانية بين الشخصيات والأشياء فى الواقع المعاد غثيله (المنظورية Perspectivism واللامنظورية aperspectivism) ، كذلك فى الحدود المفروضة على معرفة وخبرة الراوى أو العاكس (الراوى العارف بكل شيء Omniscience - وجهة النظر المحدودة limited point of view والحقيقة أن نظرية السرد ، فى الماضى ، تناولت ما يمكن وصفه بالتقابل بين المنظور الداخلى والخارجى بطرق مختلفة ، فمنذ أكثر من نصف قرن استتب إدوارد سبرانجر (Edward Spranger) العالم السيكولوجى التقابل الذى أطره ، وذلك بتمييزه بين المنظور الإخبارى ومنظور الرؤية من الداخل ، وقد جاء بعده إرفين ليفريد (Ervin Liebried) الذى نظر إلى « المنظور » بوصفه أهم عامل فى التمييز بين النصوص الروائية أما المنظور أو ما أطلق عليه هذا المصطلح ، فإنه يقع فى مرتبة ثانية ، فى أعمال بولن Bouillon وتودوروف Todorov وجينيت Cenette ، ذلك بالقياس إلى لمكونات الأخرى التى تتوافق مع مفاهيمى عن الطراز والشخص إلى حد بعيد . وثمة توضيح أساسى قد يكون مكانه هنا ، وهو أنه يمكن القيام بتعداد للأنماط Typology أو تصنيف لأشكال السرد ، من وجهة نظر نظرية السرد ، وذلك على أساس ملمح مميز أو ملمحين أو ثلاثة أو أكثر ، ولكن عدد العناصر الجوهرية يؤثر على مجال الجوانب العملية أو التطبيقية لهذه التصنيفات ، فكلما زاد عدد العناصر الجوهرية الداخلة فى مثل هذا التصنيف ضاق الحيز المحدد الذى يمكن أن يقع داخله عمل أدب معين . ومثل هذه الدقة مزية وعيب فى الوقت ذاته ، وتكمن المزىة فى الدقة المتناهية فى التحديد ، الدقة التى يوفرها تعداد الأنماط أو يوفرها تصنيف للأشكال

السردية على أساس من عناصر جوهرية متعددة . أما العيب فيمكن فى خطر المزيد من القسرى محاولة تصنيف عمل أدب معين نموذجاً بسبب الضيق النسبى لوحداث التصنيف . وقد أثبت الأساس الثلاثى المقترح وجوده من خلال التطبيق ؛ إذ

منها عن الآخر اختلافا طفيفا ، من حيث هي تعارض بين شكلين متميزين . وهذا ما يمكن ملاحظته في اللغة ، وإن كان ذلك يتم في المجالات الأخرى للنشاط العقل التي يكون من الضروري فيها تصنيف ثروة من الإدراكات في أدنى حد من الأشكال المختلفة (Variations) .

وإذن ، فالتعارضات الثنائية نظام ملائم لتأسيس نظرية سردية ، حيث تقدم النصوص السردية وفرة هائلة من التحويلات والتنوعات لأشكال أساسية معينة : وهكذا ، فإن كلا من هذه السلاسل المناظرة للعناصر الجوهرية الثلاثة ، يمكن فهمه بوصفه تعارضا ثانيا . وفيما يلي توضيح التعارضات الثنائية الخاصة بالعناصر الجوهرية التي طرحتها والسلاسل الكلية المناظرة لها :

- ١ - سلسلة الطراز الشكلية : ثنائية الراوى - اللاروى ( العاكس ) .
- ٢ - سلسلة الشخص الشكلية : ثنائية تعيين - عدم تعيين مجالى وجود الراوى والشخصيات .
- ٣ - سلسلة المنظور الشكلية : ثنائية المنظور الداخلى - المنظور الخارجى ( المنظورية واللامنظورية ) .

إن تأسيس المواقع السردية ، على أساس العناصر الجوهرية الثلاثة وما يناظرها من تعارضات ثنائية ، يوسع ويصقل توصيف المواقع السردية : الراوى - ضمير المتكلم والراوى - الشخصية والراوى - المؤلف ، ذلك التوصيف الذى قدمته للمرة الأولى في الطبعة الأصلية عام ١٩٥٥ من كتابي ( المواقع السردية في الرواية ) . ومن الواضح أنه لا يمكن لأى تنظيم للأشكال السردية أن يلبي متطلبات كل من النظرية والتفسير على حد سواء ، أى متطلبات النظام المفهومى والاتساق من جانب ومتطلبات التلازم مع النصوص وإمكانية تطبيق التفسير من جانب آخر . والحقيقة أن محاولتى تمثيل البحث عن طريق وسط بين نظرية منضبطة ونموذج للتفسير قابل للتطبيق . وقد حاول تشاتمان (Chatman) تمثيل الأسلوبية الجديدة البحث عن مثل هذا الطريق الوسط ، فقام بوصف لأشكال التحول السردى الذى يعنى به أشكال التوسط المحولة في السرد .

طبق في دراسات عديدة لنظرية السرد خلال العشرين سنة الأخيرة كما تذكر دورت كوهن (Dorrit Cohn) . ولذلك ، يتم التمسك به رغم أن معظم عمليات تعداد لأنماط الخاصة بنظرية السرد إما أحادية الجانب ، مثلما نجد عند هانز هامبرجر (Hamburger) أو فى الأغلب ثنائية كما نجد عند بروكس ووارن (Brooks and Warren) أو عند أندريج (Anderegg) ودولييزل (Dolezel) أو عند جينيت (Genette) .

وقد اقترحت دورت كوهن حذف عنصر المنظور من تعداد أنماط الذى قامت به ، على أساس أنه يناظر جوهريا من ناحية ضمون عنصر الطراز ، ولكننى لا أستطيع الموافقة على هذا اقتراح لعدة أسباب ؛ أحدها أن مثل هذا الحذف يمكن أن يذف مزية مهمة للغاية ، يتمتع بها النظام الذى قمتم به فيما قبل بالأنماط الأحادية أو الثنائية ، وهى أنه يوضح بحسم طبيعة النظام ، من حيث هو سلسلة متصلة من الأشكال ، بينما تسمى الثنائية للنظام الأحادى أو الثنائى تؤدي ، دائما ، إلى تضال التميز إلى تقابل مباشر بين مجموعة وأخرى . وخاصة نظام ، من حيث هو سلسلة متصلة ، تجدد ما يعززها في تسميم النظام حسب نماذج مثالية ؛ إذ يهدف هذا التصميم إلى كشف عن إمكانات تمثيلية أكثر مما يهدف إلى التعمين الواضح وحدات التصنيف السردية . ولعل هذا التحديد الجديد يطلع « المنظور » وما أثاره نقد كوهن يشنا أن عنصر المنظور يمكن معادلته بعنصر الطراز بأى حال من الأحوال .

وهكذا ، تتكون المواقع السردية من ثلاثة عناصر : الطراز شخص والمنظور . ويسمح كل عنصر من هذه العناصر بعدد من التحقيقات التى يمكن تمثيلها بوصفها سلسلة متصلة من أشكال ، تقع بين قطبى إيمكانيتين متقابلتين . وفى الدراسات الحديثة للنقد الأدبى ذات المنحى البنىوى التى استلهمت سوسير (Saussure) وياكوبسون (Jakobson) ، يعتمد وصف هذا من السلاسل المتصلة على مفهوم التعارضات الثنائية (binary Opposition) . ويعتمد مفهوم التعارضات الثنائية على ميل الإنسان إلى إعادة تشكيل الظواهر المدركة بوصفها دائما كبريا من المتغيرات لشكل أساسى واحد . ويختلف كل

ترتبط به في حدود تحليل الملمح . وعنصر الطراز في « المواقع السردية » كما أقدمه ، أى مقابلة المخبر - العاكس ، تقدم أساسا نظريا لوصف صيغتي التقديم بالنسبة للكلام أو الأفكار .

وللتصنيف المنتظم للملامح المفردة نتائجه أيضا بالنسبة لتفسير نصوص سردية ، إذ يدرك تشانان عن حق - وهو أحد النقاد الأمريكيين القلائل لمحيطين بمفهوم الأسلوب الحر غير المباشر - أن حلة مثل « جلس جون » ليست مجرد وصف لحدث خارجي محض ، ولكنها قد تتضمن درجة من الوعي بهذا الفعل ، خاصة إذا جاءت في مقارنة الأسلوب الحر غير المباشر . إن إحلال كلمة فعد أو « انجصص » - على سبيل المثال - محل كلمة « جلس » ليس وسيلة فعالة لقياس سيادة المنظور الداخلي أو الخارجي في هذه الجملة . والأهم من ذلك بكثير هو السياق الأوسع الذي تظهر فيه مثل هذه الجملة ، فإذا إذا هيم من موقع سرد الراوى - المؤلف تصبح الرؤية الخارجية هي المطروحة لتفسير الجملة . أما إذا هيم من موقع سرد الراوى الشخصية ، فمن الممكن كذلك تفسير هذه الجملة على أنها وصف لتجربة داخلية .

خلاصة القول أن تحليل الملمح يتطلب إطار نظرية شاملا لترتيب العناصر . وأخيرا ، فإن أود الإشارة إلى أن ما يبدو سوء فهم من جانب تشانان قد يرجع إلى عدم دقة الصياغة الطبعية الأصلية من ( المواقع السردية في الرواية ) مما له أهمية هنا ، فيما يتصل بإعادة تعريف المواقع السردية . فتشانتان يفترض أن العناصر الثلاثة المكونة للمواقع السردية هي الشخص والطراز ووجود الراوى في العالم القصصى . والحقيقة أن مصطلح « الشخص » ومصطلح « تماثل مجرود الوجود » مصطلحان مختلفان لعنصر واحد . وعنصر المنظور العنصر المنتقد في قائمة تشانان . أما نظريتي فتتميز بتعرض نظاما ثلاثيا يدخل في حسابه كل عنصر من العناصر الثلاثة بالطريقة نفسها ؛ ففى كل من المواقع السردية الثلاثة يسود عنصر ما ( أو القطب المرتبط بها من التعارض الثنائي ) على ما سواه :

موقع سرد الراوى . المؤلف - سيادة المنظور الختار  
اللامنتظر .

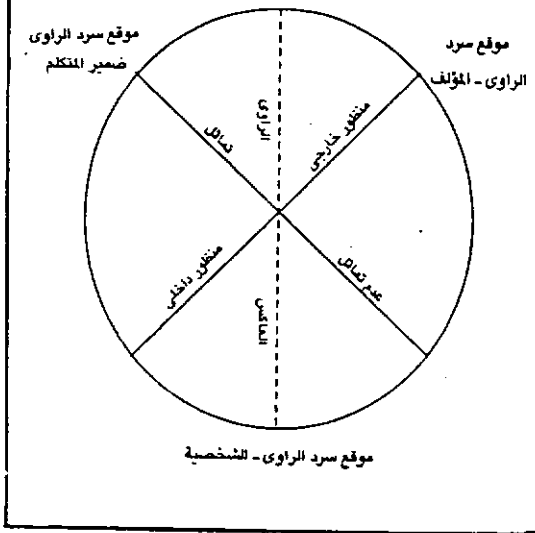
وينطلق هو ، أيضا ، من مسألة وجود الراوى مسلما بوجود درجات مختلفة من وعى القارىء بوجود الراوى ومستفيدا من نظرية أوستن (Austin) عن « فعل الكلام » Speech act .

ويعنى تشانان بملمح الخطاب خاصية واحدة للخطاب السردى مثل استخدام ضمير المتكلم المفرد أو استخدام /عدم استخدام التلميع الزمنى على سبيل المثال . ويؤكد تشانان بوضوح أن هذه العناصر السردية قد يجتمع أحدها مع الآخر كيفما اتفق ، ولذلك يمكن بحثها ووصف كل منها على حدة . ويشترك فريدمان (Friedman) وبيوث (Booth) مع معظم النقاد الإنجليز والأمريكيين في وجهة النظر هذه . ويسعى تشانان إلى إبرازها بمقابليتها بمنهج تعداد الأنماط (Typology) الذى تم تطبيقه على « المواقع السردية في الرواية » . وتكشف هذه المقابلة أو المعارضة بجلاء مزايا وعيوب كلا المنهجين .

فالمنهج الوصفى للملامح التحليل يسمح بأقرب تناول ممكن للنص ، بينما يمكن لمنهج التحليل الشكلى أن يركز كل تحليله على تضافر الإيديولوجى - الزمنى في أشكال السرد داخل النص ، فتغدو النتيجة جدولا ذا درجات مختلفة لتواجد الراوى في السرد . وسيكون مثل هذا الجدول مصدرا هاما للمعلومات اللازمة للتفسير ، ولكن تحليل الملمح لا يمكن أن يكشف عن تناظر عناصر سردية مفردة وعن علاقات الاعتماد المتبادل فيما بينها ، أى لا يكشف عن البنية السردية بأوسع معانيها . فهذا المنهج الوصفى القائم على تحليل ملمح معين يمثل تحليلا عن أى تطلع في اتجاه تحليل وتصنيف أشكال أكثر تعقيدا ، وأكثر توافقا ، أو اعتمادا متبادلا . ولذلك ، فمن المرغوب فيه أن يدرك كلا المنهجين ، إذا أمكن ، بوصفها مدخلين يكمل كل منهما الآخر ، ويركز كل منهما على جوانب مختلفة ؛ فتحليل الملمح يركز على الوصف الدقيق لعناصر سردية مفردة في خصوصيتها ، بينما تحاول النظرية التصنيفية للسرد توضيح أوجه التناظر والعلاقات بين الظواهر السردية المنفصلة .

وعندما يطرح تشانان ، على سبيل المثال ، مقولة أن الكلام والتفكير في السرد فعلان مختلفان ، فإنه لا يترتب على هذه المقولة المهمة أية نتائج ، لأنه لا يوجد إطار ترتيبى يمكن أن

شکل رقم (۱)



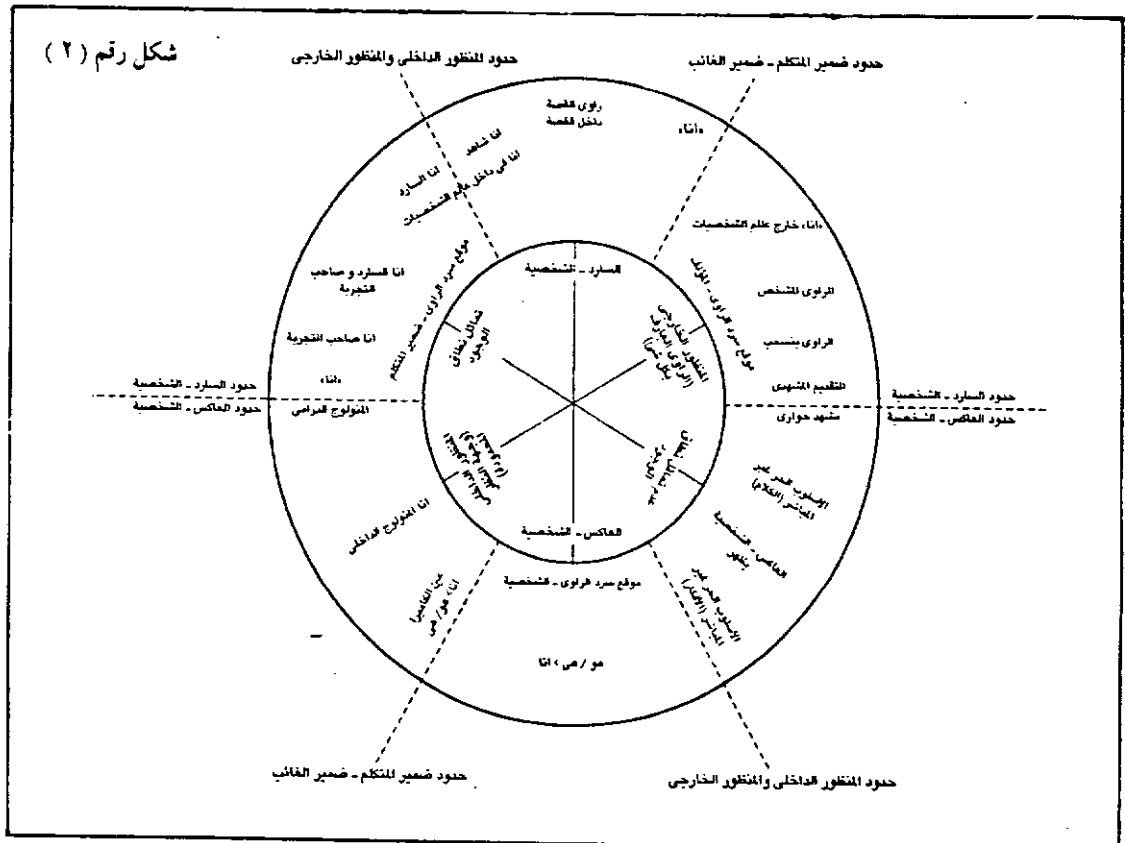
منافع سرد الراوى - ضمير المتكلم - سيادة تمائل عالمى  
الراوى والشخصية .

موقع سرد الراوى - الشخصية - سيادة طراز العاكس .  
 وإذا كانت المواقع السردية مرتبة بشكل تصنيفى فى دائرة  
 حسب التناظرات الموجودة بينها ، فإن محور التعارض الخاص  
 بالمواقع السردية يقطع الدائرة عند فواصل متساوية . ويوضح  
 الشكل التالى تنظيم المواقع السردية وعلاقاتها بأقطاب محاور  
 التعارض ، فهو يظهر هيمنة عنصر معارض . إلى جانب  
 مشاركة العناصر المتعارضة المتماصة التى تمارس تأثيرا ثانويا على  
 الموقع السردى . شكل رقم ( ١ )

وهكذا نستطيع أن نميز - أولا - سرد الراوى - الشخصية  
بسيادة العاكس - الشخصية ، ونميزه - ثانيا - بالمنظور الداخلى  
من جانب وعدم تماثل مجال الوجود لكل من ضمير الغائب  
والشخصية - العاكس من جانب آخر .

وننتقل إلى ترتيب المواقع السردية كما تظهر في دائرة تعداد الأنماط التالية : شكل رقم ( ٢ )

شکل رقم (۲)



وقد انطلق النقد السابق للمواقع السردية من فرضية أن الأنماط الأصلية « وصفات » معيارية ، أو على الأقل - حاصل رسم تخطيطي للإمكانات السردية ، يتكون من ثلاث وحدات تصنيفية . وقد أثر هذا الاعتراض على نحو أقل في السنوات الأخيرة ، ولكني أقرر ، مرة أخرى ، أن الهدف من تصنيف الأنماط ليس تقييد التعدد في الإمكانات السردية وإنما - على العكس - جعلها مرئية .

توجد أكثر من علاقة كاشفة بين الأنماط المثالية للمواقع السردية ، بوصفها ثوابت ، وبين أشكال السرد التاريخية كما سجلها تاريخ الرواية والقصة القصيرة ، وكذلك بين ستة مواقع سردية يمكن أن تقوم على الأقطاب الستة للتعارضات الثلاثة تحقق ثلاثة فقط . هذه المواقع الثلاثة هي التي تطورت في مجرى تاريخ الرواية . ومن مزايا هذا المنهج أنه يمكننا من تصنيف الغالبية العظمى من الأعمال في أحد هذه الأنماط ، ومن ثم تبقى روايات قليلة تقع بالقرب من المواضيع غير المتحققة ، لكن الممكنة تاريخياً . إن القرار الذي اتخذ لصالح الكثرة الغالبة من الروايات التي تمثل هذه الأشكال المنطية التي تطورت تاريخياً يمكن مراجعته في أي وقت ، إذا تطلب ذلك التطور المستقبلي للرواية ، فمثل هذه المراجعة لتصنيف الأنماط قد تصبح ضرورية إذا غلبت اتجاهات معينة للتقديم كتلك التي ظهرت بعد جويس على نحو استثنائي . وأحد أمثلة هذه الاتجاهات تأدية المنظور الداخلي من خلال المونولوج الداخلي ، كما في ثلاثية بيكت ( Beckett ) . ومن الممكن أن يكتسب المونولوج الداخلي مرتبة موقع لسرد مهم في العقود التالية ، هذا الموقع للسرد يقع بالضرورة على قطب المنظور الداخلي لمحور المنظور .

إن رسم دائرة تصنيف الأنماط يكشف عن علاقة وثيقة بين نظام المواقع السردية وتاريخ الرواية والقصة القصيرة ، فإذا أدخلنا - على سبيل المثال - كل الروايات التي سجلها تاريخ الرواية في أماكنها المناسبة في دائرة التصنيف حسب ترتيب زمني ، وجدنا ، حتى وقت قصير ، أن بعض أجزاء دائرة التصنيف قد أصبحت مشغولة إلى ما بعد منعطف هذا القرن ، خاصة الأجزاء أو القطاعات التي هي في مواقع سرد

وكما أسلفت ، تقع النقاط المناظرة للنماذج المثالية للمواقع السردية الثلاثة على أحد أقطاب المحاور الثلاثة لدائرة تعداد الأنماط ( الدائرة الطبولوجية ) التي تمثل التعارضات الثلاثة .

وتبرز عدة مزايا للترتيب الثلاثي لهذا النظام ، بالمقارنة بنظام ثنائي بسيط أو أحادي بسيط ، ومن هذه المزايا مايلي :

يتحدد كل موقع سردي بثلاثة عناصر جوهرية : الشخص ، المنظور ، الطراز ، فيتحدد المفهوم بشكل أكثر شمولاً وفق نظرية تشمل كل الأنواع .

يسمح البناء الثلاثي لتعداد الأنماط بتنظيمها في دائرة ، حيث يكشف الشكل الدائري عن الطبيعة المغلفة للنظام أو تماسكه من جانب ، وسمته الجدلية من جانب آخر . أما العناصر الثانوية لكل موقع سردي يرتبط بتعليق وانحلال التعارض الذي يحدد الموقعين الآخرين ، ففي موقع سرد الراوي - ضمير المتكلم على سبيل المثال - يعلق التضاد في الطراز وفي المنظور ما بين موقع سرد الراوي - المؤلف وموقع سرد الراوي - الشخصية .

يسمح تنظيم المواقع السردية في دائرة تعداد الأنماط برسم كل موضع بكل الأشكال الممكنة وتخوير الأنماط الرئيسية ، ولذلك يمكن اعتبار دائرة النمط سلسلة متصلة من البداية إلى النهاية ؛ هذه السلسلة المتصلة تتضمن عدداً لا متناهياً من الأشكال المختلفة للأنماط الأصلية وتخويراتها .

ترتبط الدائرة الطبولوجية الأنماط المثالية ، أو الثابت في الوضع التاريخي ، أي تربط المواقع السردية الثلاثة بأشكال السرد التاريخية التي يمكن وصفها بأنها تحويلات للأنماط الأصلية .

ومن المناسب ، هنا ، أن نعيد تأكيد أن الأنماط المثالية ليست مخططات أدبية ، يمكن للمؤلفين الحصول على جوائز من النقاد في حالة تحقيقها ، فإن وظيفتها النقدية في تحليل المواقع السردية يمكن مقارنتها بمقياس ثلاثي الروايات لنقاط المسح التي يمكن بواسطتها رسم المنظر السردى بظواهره وأشكاله المتنوعة الويفية .

التاريخية . ولن يظهر هذا التناظر بين النظام العام وشكل تاريخي بعينه دون الأداة المعرفية لتصنيف الأنماط ، ودون نظام العلاقات المتبادلة بين أشكال السرد المفردة التي يكشف عنها هذا التصنيف .

وأخيراً ، فإن رسم دائرة التصنيف يقدم ، بالمثل ، منهجاً لتعديل نظرية المعايير والانحراف ، وذلك بسبب ترتيب عناصر التحول في قصة معينة في دائرة التصنيف ، فالانحراف من نمط إلى آخر يتجاوب ويتزامن مع الاتجاه إلى نمط آخر في المواقع السردية .

لراوى - ضمير المتكلم وسرد الراوى - المؤلف ، بينما لم يأخذ لقطاع الذى يمثل سرد الراوى - الشخصية فى الامتلاء حتى منعطف هذا القرن ، بدأ ذلك ببطء أولاً ، ثم بسرعة أكبر بعد جويس . وكما ذكرت من قبل ، فإن هذا الاتجاه مستمر فى معظم التطورات الأخيرة التى تمثلها أعمال بيكت والرواية الجديدة وأعمال الأمريكيين بارث (Barth) وينشون (Pynchon) وفونجوت (Vonegut) وغيرهم . ويبدو هذا الاتجاه ، فى ضوء رسم دائرة التصنيف ، يائناً لبنية الرواية التى تتشكل وتحقق بالتدرج ، على نحو ما يظهر من التطورات



# مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف

عبد العالي بو طيب

( تعتبر « الرؤية السردية » من المفاهيم الأكثر أهمية في الدراسات السردية ، لأننا لا ندرك المتن الحكائي إدراكا مباشرا وأوليا كما في المسرح مثلا ، وإنما من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد . الذي يتغير بدوره بتغير تموضعاته ، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخيلي . مما يكون له دون شك انعكاسات بالغة على شكل تلقينا له ، باعتباره تلقيا من الدرجة الثانية .

والمقالة الحالية تحاول إلقاء الضوء على أهم التطورات التي مر بها هذا المفهوم عبر رحلته الطويلة قبل أن يستقر على تصوره الراهن ) .

إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي ، والمتمثلة في نقل وقائع منته وتقدمها في قالب لغوي - شفاهي أو كتابي - من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات ، محددة بعينها ، ستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها ، من جهة ، وتشيع بالتالي نهم المتلقي بوصفه طرفا ضروريا للفعل السردى في الاطلاع عليها من جهة أخرى . إنها شخصية السارد - ( Le Narateur ) « هذا - الكائن - الذي يمثل صوته محور الرواية ، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا ، ولا صوت الشخصيات ، ولكن بدون

سارد لا توجد رواية »<sup>(١)</sup> . إنه الشخصية الروائية التي بدون سيقى الخطاب السردى « في حالة احتمال »<sup>(٢)</sup> ولن يتحرق لحقيقة ، ما دمنا لا نستطيع تصور حكاية بدون سارد . وبالنسبة ، ينبغي ألا نخلط بأى حال من الأحوال بينه وبين الكاتب : « فالسارد ليس أبدا الكاتب . . ولكنه دور غلغل ومتبني من طرف الكاتب » . أولنقل بتعبير آخر إن : « السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب »<sup>(٣)</sup> ، فهو شخص متخيلة أو - كائن من ورق - شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى ، يتوسل بها المؤلف ، و

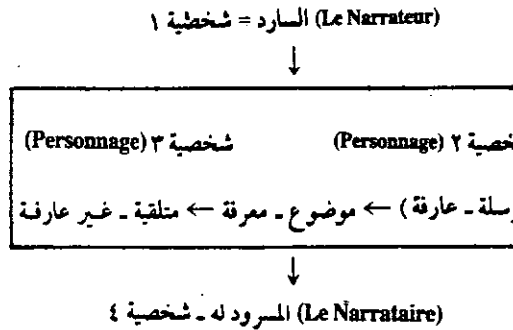
بالرغم مما لهذه الشخصية التخيلية الأخيرة من أهمية في صنع الخطاب السردى ، فإن الاهتمام بها مع ذلك ظل محدودا وضئيلا ، إذا ما قورن بحجم الدراسات التى خصت بها شخصية السارد ، وهكذا و : « منذ هنرى جيمس ، ونورمان فريدمان ، إلى واين ويوث ، فترفتان تودوروف ، كثيرون هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلف تجليات السارد في التخيل ، سواء أكان نظما أم نثرا . . وعلى العكس قليلون هم الذين اهتموا بالمسرود له . . كل هذا رغبا عن الفائدة الحيوية الجملة المثارة عنه في المقالات الجميلة لكل من بينفست Bénveniste وياكوبسون Jakobson ،<sup>(٩)</sup> مما أدى لإحداث خلط واضح بينه وبين مفاهيم أخرى ، قد يلتقى معها بفعل الصدفة المحققة للاستثناء الشاذ عن القاعدة ، كالقارئ ، والقارئ المحتمل ، والقارئ المثالى ، إلى غير ذلك من المفاهيم التى أشار إليها ج . برنس في مقاله السالف الذكر ، وبناء عليه يمكننا القول بأن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص ، عملية مشروطة أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب ، وهى السارد أو المرسل ، والمسرود له أو المتلقى ، والمثن الحكائى أو الرسالة :

سارد	متن حكائى	مسرود له
(Narrateur)	fable / histoire	(Narrataire)
(Destinateur)	(Message)	(Destinataire)

إن المثن الحكائى عبارة عن مادة خام طيبة في يد السارد ، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية ، وفقا لرغبته وتحميا والاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له ، الأمر الذى دفع الكثير من المنظرين لأن يولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم ، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها ، سواء من حيث علاقة السارد بالشخصيات ، أو من حيث العلاقة التى يقيمها بمثن الحكائى أو بمخاطبه . . إلخ .

ويمكن اعتبار مفهوم - وجهة النظر (Point de vue) - مقابلا للمصطلح الإنجليزى - (Point of view) - من أبرز قضايا النقد الروائى التى كثر حولها النقاش وتشعب بتعدد النقاد واختلاف المدارس ، خصوصا بعدما أكد الروائى والنقاد

سبب عالمه الحكائى لتتوب عنه في سرد المحكى ، وتحريره بالابه الإيديولوجى ، وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية بروى ، إذا كان الخطاب يندرج في هذا الاتجاه ، كما يتضح من الرسم التالى<sup>(٤)</sup> :



ومادام هذا الخطاب كباقي أنواع الخطابات الأخرى ، فى حاجة أيضا لمخاطب يتلقاه ويستفيد منه : « كل كلام هو أولا ر ، أى أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة ، وكل م م مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب<sup>(٥)</sup> » .  
ونه يفقد السرد معناه ، ويتحول لهذيان لا مبرر له ، الشئ الذى دفع البعض للقول : « فلولا المتلقى لما كان هناك ر »<sup>(٦)</sup> ، وهو ما يفسر حرص الرواة على أن يكون سردهم دائما ججابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرود له ، إن لم نقل إنه س عليه فى بعض الأحيان ، كما هو الشأن فى حكاية - ألف وليلة - « يراجع بخصوص هذه المسألة ما قاله ج . برنس فى مقاله القيم المعنون بـ (مدخل لدراسة المسرود (Introduction a l'étude du narrataire)<sup>(٧)</sup> -

تباره ( أى المسرود له Le narrataire ) هيئة تلفظية تنبثق من الهيئة الأولى - السارد (Le narrateur) - وتلازمها ملازمة على لصاحبه ، لا تفارقها مادام حديث الأنا ، هو فى العمق خطاب للأنت . ولو كان هذا الأنت ، هو أنا المتكلم ذاته ، كما نسل فى المونولوجات مثلا : « لكن مباشرة ، وبمجرد ما يعلن تكلم عن نفسه ويتسلم مقاليد اللغة ، فإنه يغرس الآخر مة ، كيفما كانت درجة الحضور التى يمنحها لهذا الآخر . إن ن تلفظ هو ، صراحة أو ضمنا ، خطاب يستوجب اطبا<sup>(٨)</sup> » . وهو ما يسمح لنا بالقول بأن كل سرد يستوجب فقط ساردا ، ولكن أيضا مسرودا له ، إلا أنه

الذي استقر عليه هذا المصطلح حاليا ولمختلف أشكال تجلياته على مستوى النصوص الحكائية .

وهكذا ، نجد الناقد كينث بروكس وروبير بين وارن Cleanth Brooks et Robert Penn Warren ١٩٤٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلاحا عليه آنذاك (foyer narratif) (Focus of Narration) بوصفه مقابلا لمصطلح وجهة النظر الحالي (Point de vue) وهذه النمذجة على الشكل التالي :

أحداث محللة من الداخل	أحداث محللة من الخارج	
سارد حاضر بوصفه شخصية في العمل .	(١) البطل يحكي حكاية .	(٢) شاهد يحكي حكاية البطل .
سارد غائب بوصفه شخصية عن العمل	(٤) المؤلف المحلل أو الكلي المعرفة يحكي الحكاية .	(٣) المؤلف يحكي الحكاية من الخارج .

ويعلق ج . جنيت على هذه النمذجة قائلا بأن المحور العمودي (داخلي - خارجي) وحده يرتبط بوجهة النظر ، بينما المحور الأفقي (الحضور - الغياب) يخصص في نظره لمشكل الصوت في الرواية (la voix) . أو هوية السارد كما يطرحها ج . جنيت ، دون أن تكون له أية علاقة بموضوعنا ، مما يمكننا من القول بأن لا فرق بين الخانة رقم ١ ورقم ٤ . ولا بين الخانة رقم ٢ ورقم ٣ :

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني ف . ك . ستانزيل F. K. Stanzel - بين ثلاثة أصناف من الوضعيات السردية الروائية وهي :

١ - وضعية المؤلف الكلي المعرفة ، أو ما أسماه بالألمانية (L'auktorial erzählsituation) .

٢ - وضعية السارد المشارك في العمل الروائي ، أو ما أسماه بـ (L'icherzählsituation) .

٣ - وأخيرا وضعية المحكي المسرود بضمير الغائب . ما أسماه بـ (La personale erzählsituation) .

الإنجليزي المعروف هنري جيمس أهيته أواخر القرن التاسع عشر : « لعب مفهوم وجهة النظر دورا كبيرا في النظرية ، كما في التطبيقات الأدبية ، في الدول الأنجلوساكسونية منذ هنري جيمس Henri James ، فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها - من منظور ما - فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة ، يجب على بلاغة الخطاب السردى أن تدخلها في الاعتبار »<sup>(١٠)</sup> . إلا أن هذا التراكم الكمي في الدراسات المنجزة حول هذه النقطة ، لم يواكبه - مع الأسف الشديد - الوضوح والعمق المطلوبان ، بحيث كثيرا ما كنا نجد أصحابها يقعون في خطأ أوليس ، نتيجة طبيعية لغياب الوضوح الذي كانوا ينطلقون منه ، وهو ما نبه إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله : « إلا أن أغلبية الأعمال النظرية المنجزة عن هذا الموضوع - والتي هي أساسا عبارة عن تصنيفات تشكو في اعتقادي من خلط فظ بين ما أسميه هنا الصيغة والصوت (Mode et Voix) أي بين السؤال المتعلق بمن هي الشخصية التي توجه بوجهة نظرها المنظور السردى ؟ ، من ناحية وسؤال من صنف آخر بخصوص من السارد ؟ ، من ناحية أخرى . أو لكي نخصر الحديث ، بين السؤال عن من يرى ؟ والسؤال عن من يتكلم ؟ »<sup>(١١)</sup> .

ولعل ما ساعد على ذلك صعوبة المصطلح وتشعبه ، وما دخله من ضبابية وسوء فهم عند استعماله من قبل المهتمين ، فهو مائع ، وغير محدد لدرجة يوحي معها بما لا حصر له من الأشياء والمفاهيم . و« وجهة النظر » مصطلح ذو دلالات متعددة منها :

١ - أنه قد يعنى فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك .

٢ - وقد يعنى في أبسط صوره في مجال النقد الروائي ، « العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية »<sup>(١٢)</sup> . وهو ما نرمي إليه هنا ، وإن كان من الصعب - أحيانا - الفصل بين فلسفة الروائي وما اختاره من أساليب فنية . ولإبراز بعض مظاهر هذا الخلط ، سنعمل على استعراض نماذج من تصنيفات وآراء بعض هؤلاء المنظرين بخصوص هذه النقطة ، بنوع من التسلسل التاريخي ، كما أوردناه ج . جنيت في كتابه (وجوه III) قبل أن نتقل بعد ذلك لإعطاء التصور النهائي

يؤكد ذلك ج. جنيت ، ليس لها ما يميزها عن الحالات الأخرى ، غير أنها تسردان بضمير المتكلم ، إضافة إلى أن التمييز بين الحالتين ١ ، ٢ يقوم على أساس الصوت لا وجهة النظر . الخلط نفسه ، اللاإرادي طبعاً ، وقع فيه واين بوث Wayne Booth ، سنة ١٩٦١ . حين عنوان مقاله المتعلقة بمشاكل الصوت بد ( المسافة وجهة النظر Distance et Point de vue ) والتي يميز فيها بين . المؤلف الضمني ( L'auteur implicite ) - وبين ( Le Narrateur ) السارد المقدم وغير المقدم - المصريح به وغير المصريح به ( Le narrateur representé ou non représenté ) كما يميز في الوقت نفسه بين السارد الجدير بالثقة وغير الجدير بها ( narrateur digne ou indigne de confiance ) دون أن يذكر لنا الفرق بين الصنف الأول والثاني ، أما الصنف الثالث عند بوث فهو ذاك الذي يكون فيه السارد شخصية تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفة ، وهو قابل ليقسم بدوره لأصناف فرعية ، وهي :

- ١ - الراوى الملاحظ أو الراصد : ( Observateur ) .
- ٢ - الراوى المشارك في الأحداث : ( Narrateur - personnage )
- ٣ - الراوى العاكس للأحداث : ( Le narrateur reflécteur )

ونلاحظ أن هذا التصنيف ينطلق ، كما هو واضح ، من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية ، مما يجعله أقرب للدراسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر .

وأخيراً وفي سنة ١٩٦٢ ، أخذ الناقد برتيل رومبير Bartil Romberg تصنيف ستانزيل Stanzel - فأكمله بإضافة حالة رابعة ، هي المحكى الموضوعى التى تقابل الحالة السابعة من تصنيف فريدمان ، وهكذا أصبح لدينا تصنيف رباعى يتكون من :

- ١ - محكى ذو مؤلف كلى المعرفة : ( Récit a auteur omniscient )
- ٢ - محكى ذو وجهة نظر : ( Récit a point de vue ) .
- ٣ - محكى موضوعى : ( Récit objectif ) .

وهنا أيضاً ، يلاحظ ج. جنيت خلطاً واضحاً بين شخصيتى المتكلم والروائي ( qui voit et qui parle ) مما دفع هذا المنظر للتمييز بين الحالتين - الثانية والثالثة - لاختلاف بينهما على مستوى وجهة النظر .

وفي السنة نفسها أى ١٩٥٥ ، قدم الناقد نورمان فريدمان ( Norman Fredman ) - تصنيفاً أكثر تعقيداً مكوناً من ثمانى حالات موزعة لأربع مجموعات على النحو التالى :

أ - السرد الكلى المعرفة .	يتدخل من الكاتب .
ب - السرد بضمير المتكلم	يحياد من الكاتب .
ج - السرد الكلى المعرفة .	أنا - السارد .
د - سرد موضوعى محض .	أنا - البطل أو الشخصية الرئيسية .
هـ - السرد الكلى المعرفة .	السرد الكلى المعرفة الانتقائى .
و - السرد الكلى المعرفة .	السرد الكلى المعرفة التعددى .
ز - السرد موضوعى محض .	الطريقة الدرامية - وهى افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية .
ح - السرد موضوعى محض .	طريقة الكاميرا ، وهى عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم .

وهكذا نلاحظ أن الانتقال يتم بشكل تدريجى من وجهة نظر المؤلف الذاتية فى الصنف الأول ، إلى ما يمكن اعتباره الطريقة الموضوعية المحايدة فى السرد ، كما فى الصنف الأخير ، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف ، كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا ، مروراً بالحالات الوسطية التى يعتمد فيها المؤلف على وعى شخصية أو مجموعة من الشخصيات فى تقديم منته الحكائى ، مع الإشارة إلى أن الحالة الثالثة والرابعة ، كما

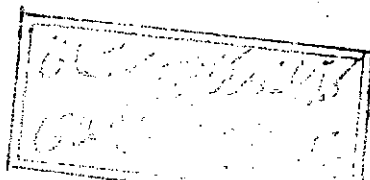
٤ - محكى بضمير المتكلم : (Récit a la première personne)

وهو ما يعكس شدوذ الحالة الرابعة عن معيار تصنيف الحالات الثلاث الأولى .

إلى جانب هذه الدراسات ، توجد دراسات أخرى معاصرة ، يمكن اعتبارها أسلم من السابقة ، سواء من حيث الوضوح ، أو من حيث ضبط المفاهيم ومن جملتها تلك التي قام بها كل من جون بويون J. Pouillon في كتابه ( الزمن والرواية ( Temps et Roman ) وت . تودوروف T. Todorov ( مفولات المحكى الأدب ) ( Les Catégories du récit littéraire ) وكذا ج . جنيت G. Genette في كتابه ( وجوه ( Figures III- III ) .

وهكذا ، فإذا كنا بوصفنا قراء لا ندرك المتن الحكائي إدراكا مباشرا وأوليا ، كما سبقت الإشارة لذلك ، إلا من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد ، الذي يتغير بدوره بتغير تموضعاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخيلي ، مما يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له ، وبالتالي قراءتنا له ، ذلك أن هذه النظرة ( Regard ) أو الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد (١٥) . وإن شئنا الدقة أكثر ، هذا « المظهر الذي يعكس العلاقة بين ضمير ( هو ) في الحكاية ، وضمير ( أنا ) في الخطاب ، أي بين الشخصية والسارد » (١٦) هو ما يرمى إليه النقد من وجهة النظر ، بالرغم من اختلاف مصطلحاتهم وتنوعها . وقد حصر ج . بويون J. Pouillon مختلف أشكال تظهور هذه الرؤى في ثلاث ، نعرضها نقلا عن مقال تودوروف السابق ، مع ملاحظة بسيطة ، وهي أن المسألة تتخذ على المستوى العمل التطبيقي ، مظهرا آخر مغايرا ؛ وأكثر تعقيدا ، مما ستبدو عليه في المستوى النظري ، الذي يسعى دائما ليكون واضحا وبسيطا « لأن التجربة الروائية علمتنا ذلك ، فليس هناك نماذج لوجهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد . ومدعمة بانسجام خالص . ولكن ، لكي نتجنب أن ننساق بعيدا ، يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطة » (١٧) .

وهذه الرؤى هي :



## ١ - الرؤية من الخلف (Vision par Derrière) (١٨) :

وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية - بلزاك ، فلوير . ويتميز السارد فيها بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه ، بما في ذلك أعماقها النفسية ، مخترقا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها . كان ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة ، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها ، أو يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعماق الخلجات . تستوى عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها ، إنها بالنسبة له كتاب يطلعه كما يشاء ، كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم ييمن عليه بشكل تام ، وكأنه إله ، ويفترض أن نحكى الروايات التي من هذا النوع بضمير الغائب . ويرمز تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة ( سارد < شخصية ) (١٩) . أي أن السارد أكثر معرفة من الشخصية ، وقد تعرضت هذه النظرة للظعن من طرف بعض النقاد لما لها من انعكاسات سلبية على تماسك العمل الروائي ووحدته ، فهذا هنري جيمس يقول معلقا عليها : « إن هذا القصد أدى إلى التفكير وعدم التناسق ، حيث إن الانتقال المفاجيء من مكان إلى مكان ، أو من زمان إلى زمان ، أو من شخصية إلى شخصية ، دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجة التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية ، ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية ، تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها » (٢٠) .

## ٢ - الرؤية مع (Vision- avec) (٢١) :

وهي رؤية سردية كثيرة الاستعمال ، خصوصا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية ، حيث يعرض العالم التخيلي من منظور ذاتي داخل لشخصية روائية بعينها ، دون أن يكون له وجود موضوعي محاذ خارج وعيها ، ولعل هذا ما جعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون Françoise van Rossum Gyom تسميها بالواقعية الفينومينولوجية - الظاهرية - "Réalisme phénoménologique" (٢٢) . إن السارد هنا بالرغم من كونه قد يعرف أكثر عما تعرفه الشخصيات ، إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه ، ويمكن أن نميز هنا شكلا

(zéro) بوصفه مقابلا لمصطلحي بويون وتودوروف . الرؤية من الخلف ، والسارد < الشخصية .

بينما يسمى الرؤية - مع ، التي يكون فيها السارد = الشخصية من حيث المعرفة ، بالمحكي ذى التبشير الداخلي - "le récit a focalisation interne" - وتجدر الإشارة بالمناسبة إلى أن مسألة التمييز بين هذا الصنف من التبشير والتبشير - الخارجي لا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في المحكي - متكلم أو غائب - ، لأنه قد لا يعود بالضرورة على الذات المدركة ، أى الشخصية ، بقدر ما يعود على الذات المتكلمة أى السارد ؛ « فاستعمال - ضمير المتكلم - خلافا لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل ، لا يوجه إطلاقا تبشير المحكي في البطل »<sup>(٢٨)</sup> أو كما قال تودوروف : « المحكي بضمير المتكلم لا يبرز صورة سارده ، بل يجعلها أكثر إضمارا »<sup>(٢٩)</sup> . وفي مقابل هذا يرى ج . جنيت أن المعيار السليم لبلوغ ذلك ، يكمن في الفرق الموجود بين ما أسماه رولان بارت R. Barthes في مقاله (مدخل لتحليل البنى للمحكي) « بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة السلاشخصية أو السلاذاتية a mode personnel et a personne »<sup>(٣٠)</sup> بغض النظر عن نوعية الضمير المستعمل . وهكذا ، فالصيغة الأولى - الشخصية - يمكن تعرفها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم ، إن لم يكن مسندا إليه أصلا ، فإذا لم يتطلب منا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير ، مع الإبقاء على صيغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه ؛ كما في المثال التالي : « رأى شخصا مسنا في صحة جيدة » نحولها لضمير المتكلم فنقول : « أرى شخصا مسنا في صحة جيدة » فلاشئ تغير سوى الضمير . نأكدنا أننا أمام مقطع مبار داخليا ، بالرغم من إسناده لضمير الغائب ، لأن صيغته شخصية ، ولا تتطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير ، أما في الصيغة غير الشخصية ، كأن نقول مثلا عن فلاح وهو يشاهد المطر يتهاطل : « إنه يبدو مسرورا من تهاطل المطر » فإن مسألة إعادة كتابتها مسندة لضمير المتكلم شيء صعب جدا ، ويفتضى تغيير البنية التركيبية الأصلية الكلية للجملة ، بفعل تواجد كلمة « يبدو » الدالة على الصيغة غير الشخصية التي تحول دون هذا التحويل ، كما تؤكد في الوقت ذاته على أن التبشير هنا خارجي .

فوعيا يتم المحكي فيه بضمير المتكلم ، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية ، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل الروائي ويحوّله لأوتوبيوغرافية . لأن ذلك متوقف أساسا على نوعية التعاقد المبرم بين الكاتب والقارئ ، أهو تعاقد أوتوبيوغرافي أم روائي ؟<sup>(٣١)</sup> ، كما يشير لذلك فيليب لوجون Ph. le Jeune . ولا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في السرد ، وهكذا يمكن أن يتحول المحكي بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق المتعلق بكون الراوى شخصية مشاركة في الرواية ، ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (سارد = شخصية)<sup>(٣٢)</sup> بوصفها دليلا على التساوى الحاصل فيها من حيث المعرفة بتين السارد والشخصية ، على عكس الرؤية السابقة .

### ٣ - الرؤية من الخارج (Vision du dehors)<sup>(٣٣)</sup> :

وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقتين ، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أى شخصية ، (السارد > الشخصية)<sup>(٣٤)</sup> . وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد ، كالحديث عن وعى الشخصيات مثلا ، إن الأمر هنا لا يعدو أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها ، لأننا إذا ما أفترضنا جهلا كاملا للراوى بكل شيء ، فهذا يعنى أن الرواية لن يكون لها أى معنى وتصبح غير مفهومة .

وإذا كان ج . بويون قد توقف عند الحالات الثلاث السابقة ، فإن تودوروف اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرعة عن الرؤية الثانية بسميها (Vision Stéréoscopique - الرؤية المجسمة)<sup>(٣٥)</sup> التي تنابع فيها الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات عديدة ، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه .

وإذا ما انتقلنا لجيرار جنيت ، فإن أول ما سنلاحظه هو استبعاده لمصطلحي (الرؤية Vision) (ووجهة النظر Point de vue) لما لها في اعتقاده ، من طابع - بصرى - (Visuel) . واستبدالهما بمصطلح - التبشير "La Focalisation" الذي استلهمه من مصطلح الناقدين بروكس ووارين (Focus of Narration) وهكذا يطلق مصطلح محكي غير مبر أو تبشير في درجة الصذر - Récit non-focalisé ou focalisation -

أما حالة الرؤية من الخارج حيث السارد أقل معرفة من الشخصية (السارد > الشخصية) فيسميها ج. جنيت (بالمحكي ذى التبشير الخارجى le recit a focalisation externe<sup>(30)</sup>) كـ بعض روايات ما بين الحربين العالميتين ، الأولى والثانية ، المعروفة بروايات (Dashiel Hammett) . أو بعض قصص إرنست هيمنجواي (E. Hemingway) (القتلة) (The Killers) حيث تتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجيا مع السارد ، دون أن تتمكن من ولوج عالمها الداخلى ، عالم العواطف والأفكار .

إلا أنه إذا كانت هذه هي كل التبشيرات الرئيسية المعروفة في عالم الكتابة السردية ، فإن الروائيين سيرا على عادة كل الفنانين والمبدعين نادرا ما يلتزمون بها ، بل إننا غالبا ما نجدهم يسعون هدمها والتحرر من سلطاتها ، مستخدمين في ذلك كل الوسائل والإمكانات المتاحة لهم في هذا المجال ، وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج كل أشكال (التحريف والإفساد - Altération<sup>(31)</sup>) وكذا عمليات (الخلط فيما بين الأنساق le mélange des systemes<sup>(32)</sup>) التى قد يمارسها القارئ بالسرد بين الفينة والأخرى ، لإحداث تغيير تبشيري معزول وان داخل سياق منسجم مثلا ، خرقا منه للقاعدة العامة المهيمنة ، مما تكون له انعكاسات واضحة على مستوى القراءة ، بوصفه فعلا يتم التلاعب به هو الآخر عن طريق التلاعب السابق ، وقد حاول ج. جنيت في كتابه (وجوه III) تشخيص بعض هذه الحالات ، فلاحظ أن هناك صنفين اثنين يمكن إدراكهما : « ويقومان إما على إعطاء معلومات أقل مما هو - مبدئيا ضرورى ، وإما على إعطاء معلومات أكثر مما هو مبدئيا مسموح به داخل إطار التبشير المنظم للكل »<sup>(33)</sup> ويسمى الأول - حذف جزئيا - (Paralipse) ، أما الثانى فيطلق عليه اسم (Paralepse) . ومن الأمثلة الكلاسيكية للحالة الأولى ، السكوت المتعمد من قبل السارد في السرد المبأر داخليا عن ذكر بعض الأفكار والحقائق الداخلية للبطل ، التى لها أهمية قصوى فى المتن ، والتى لا يعقل بأى حال من الأحوال تناسيها أو تجاهلها من قبل البطل موضوع التبشير ، كما فعلت الكاتبة أجاتا كريستى (Agatha Christie) - فى روايتها البوليسية التى تحمل عنوان ( الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة )<sup>(34)</sup> .

والحق أن السبق لاكتشاف هذه الحقيقة اللسانية لا يعود لـ رولان بارت R. Barthes بقدر ما يعود لبـ بنفيسـ Benveniste الذى أكد فى بعض مقالات كتابه المهم ( مشاكل اللسانيات العامة - Problèmes de linguistique générale ) على أن الصفة الشخصية - Personnel لضميرى المتكلم والمخاطب ، ( أنا/ أنت ) تقابل الصفة اللاشخصية non personnel - لضمير الغائب - ولعل فيها تحمله صفة الغائب من الدلالات ما يكفى لتأكيد ذلك<sup>(35)</sup> . نعود لنقول بأن جبرار جنيت يقسم التبشير الداخلى لثلاثة أنواع هى :

أ - محكى ذو تبشير داخلى ثابت (Récit à focalisation in-terne fixe) : ونموذجه المثالى هو رواية ( السفراء les ambassadeurs ) لـ هنرى جيمس التى قال عنها لوبوك : « إن جيمس فى - السفراء - لا يجربنا بقصة مستريث ، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه ، إنه يمسرحه »<sup>(36)</sup> لأنه يعرض كل شىء من خلال وعى شخصية واحدة ، مما يؤدى حتما لتضييق مجال الرؤية ، وحصرها فى شخصية واحدة بعينها ، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة ، كما ذهب لذلك الناقدة البلجيكية - فرانسواز فان روسوم - ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التى يقع عليها التبشير .

ب - محكى ذو تبشير داخلى متنوع (Récit à focalisation in-terne variable<sup>(37)</sup>) .

والنموذج المجسد لهذه الحالة ، هو رواية ( مدام بوفارى لفلوير : Madame Bovary - Flaubert ) حيث يبدأ السرد مُبأرا على شخصية شارل ، ينتقل بعدها لشخصية - إما Emma - قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل Charles .

ج - ثم محكى ذو تبشير داخلى متعدد (Récit à focalisation in-terne multiple<sup>(38)</sup>) كما يحدث فى الروايات البوليسية ، وروايات المراسلة مثلا التى يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة ، كما هو الشأن فى رواية ( العلاقات الخطرة Les Liaisons Dangereuses ) .

أما الصنف الثاني فيجد مرتعه الخصب والمفضل ، فيها يسمى عادة بالروايات النفسية المعروفة بهجوماتها المكثفة على دواخل الشخصيات من قبل السارد في محاولة منه لتزويدنا نحن القراء ، بأكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بها .

## قائمة الإحالات المعتمدة في الدراسة :

- ١ - عبد الحميد عقار : ( وضع السارد في الرواية بالمغرب ) مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ١ ، سنة ١٩٨٥ ، ص ٢٤
- ٢ - انظر : Françoise van Rossum- Guyon, *Critique du roman*, éd: Gallimard, p: 101.
- ٣ - انظر : W. Kayser: (qui raconte le roman), in *Poétique du récit*. ed: Points p: 71.
- ٤ - انظر : Ph. Hamon. (un discours contraint). in *Littérature et réalité*. ed: Points. p: 142.
- ٥ - ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريدا انطربويس . سلسلة زدن عليا . منشورات عويدات ، بيروت . باريس الطبعة الثانية ١٩٨٢ . ص ٨٩
- ٦ - د . عبد الفتاح كيليطو ، مقال تحت عنوان ( - زعموا أن : ملاحظات حول كلفة ودعة بين الرواية والسرد الكلاسيكي . ) من كتاب : دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكتاس . عن دار مؤسسة الأبحاث العربية ، الطبعة الأولى ١٩٨٦ ، ص ١٨٥ .
- ٧ - انظر : G. Prince: (introduction a l'étude du narrataire), in *Poétique N° 14- 1973* p: 179.
- ٨ - انظر : Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Tome II. ed Gallimard, p: 82.
- ٩ - انظر : G. Prince: Op. Cit. p: 178.
- ١٠ - انظر : Groupe U. *Rhetorique générale*. ed: points. p: 187.
- ١١ - انظر : G. Genette: *Figures III* éd: Seuil. p: 203.
- ١٢ - أنجيل بطرس سمعان - من مقال تحت عنوان : ( وجهة النظر في الرواية المصرية ) بمجلة فصول ، عدد خاص عن «الرواية وفن القص» ، رقم ٢ سنة : ١٩٨٢ ، صفحة : ١٠٣ .
- ١٣ - انظر : G. Genette. Op. Cit. p: 204
- ١٤ - انظر : ——— op. Cit. p: 204- 205.
- ١٥ - انظر : ——— Op. Cit. p: 175.
- ١٦ - انظر : T. Todorov: (les Catégories du récit). in *l'analyse structurale du récit*. Communications 8. éd: points. p: 147.
- ١٧ - انظر : T. Todorov. Op. Cit. p: 147.
- ١٨ - انظر : ——— Op. Cit. p: 147.
- ١٩ - انظر : T. Todorov. Op. Cit. p: 147.
- ٢٠ - سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة في - ثلاثية - نجيب محفوظ ، دار التنوير للطباعة والنشر . الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ص ١٨١ - ١٨٢ .
- ٢١ - انظر : T. Todorov. Op. Cit. p: 148.
- ٢٢ - انظر : Françoise van Rossum- Guyon: Op, Cit, p: 135.
- ٢٣ - انظر : Ph. Lejeune. *Le Pacte autobiographique*. ed, التمسك, n: 44.
- ٢٤ - انظر : T. Todorov. Op, Cit, p: 148.
- ٢٥ - انظر : ——— Op, Cit, p: 148.
- ٢٦ - انظر : ——— Op. cit. p: 148.
- ٢٧ - انظر : ——— Op, Cit, p: 148.
- ٢٨ - انظر : G. Genette, Op, Cit. p: 148.
- ٢٩ - انظر : Groupe U. Op, Cit. p: 189.
- ٣٠ - انظر : R. Barthes, (introduction à l'analyse structurale des récits)



in l'analyse structurale du récit. Communications 8, ed; Points p: 26.

Benveniste, Op. Cit, p: 225.

٣١ - انظر :

٣٢ - رينيه ويليك ، أوستين وارين ، نظرية الأدب . ترجمة : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ١٩٨١ ،

ص ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

G. Genette. Op, Cit, P: 207.

٣٣ - انظر :

\_\_\_\_\_ Op, Cit, P: 207.

٣٤ - انظر :

\_\_\_\_\_ Op, Cit, p: 207.

٣٥ - انظر :

\_\_\_\_\_ Op, Cit, p: 211

٣٦ - انظر :

R. Barthes Op, Cit, p: 26.

٣٧ - انظر :

G. Genette, Op, Cit, P: 211.

٣٨ - انظر :

R. Barthes, Op, Cit, p: 26.

٣٩ - انظر :

# إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة من الواقعية إلى الواقعية المضادة

محمد علي الكردي

اجتماع أدبي موثوق به ، هو قيامه على منظور إيديولوجي مفارق لطبيعة العمل الأدبي من حيث هو ممارسة « كتابية » في المقام الأول . ومعنى ذلك أن « لوكاتش » ، ويتبعه في ذلك تلميذه « جولدمان » مؤسس البنيوية التوليدية ، لا ينطلق من المؤلف الأدبي نفسه لتأسيس أحكامه وبناء مقولاته ، وإنما ينطلق من تصورات ومفاهيم مسبقة كانت ، في البداية ، مستوحاة من نماذج كانطية وهيكلية مثالية ، ثم انتهى بدفعها في نوع من الشمولية التاريخية الماركسية التي لم تتخلص تماماً من المؤثرات الهيكلية ، وذلك ليحدد على أساسها ما هو صادق وأصيل وما هو زائف ومضلل ، وما هو واقعي وغير واقعي . ومن هنا نراه ينعت كل محاولات السيرة الذاتية ، أو الاهتمام بالشكل الفني ، بأنها نوع من تفتيت الواقع أو الاغتراب في أشكال خيالية زائفة نظم الواقع التاريخي ، من حيث هو اجتماعية جدلية ذات دلالات معبرة<sup>(٢)</sup> .

ولعل الربط بين الرواية وبين تصوير الواقع ، أو ما سوف يسمى بالواقعية ، أقرب إلى طبيعة هذا النوع الأدبي ، كما يذهب « هنري ميتران »<sup>(٣)</sup> ، أو أقرب إلى ما قصد إليه « باختين » بالبنية الحوارية المفتوحة متعددة الأصوات<sup>(٤)</sup> .

لقد قامت الرواية الفرنسية الجديدة على أنقاض الرواية الواقعية والنفسية التقليدية التي نظر لها ، إلى حد كبير ، الفيلسوف المجري الشهير « جورج لوكاتش » الذي كان يؤمن بأن هناك تلازماً عضوياً بين بنية الرواية ، من حيث هي نوع أدبي مستحدث ، وتركيبية المجتمع الرأسمالي الحديث الذي تغطي فيه الروح الفردية والمصالح المادية الصرف على القيم الجماعية والعلاقات الإنسانية الصادقة ، أو الحميمة . ولقد بلور « لوكاتش » هذه الفكرة عبر نموذج « البطل الإشكالي » الذي يفترض ضمناً أن عالم الرواية يقوم ، على عكس عالم الملحمة ، على نوع من التعارض الجذري بين البطل والعالم . وذلك بالقدر الذي يبرز فيه هذا الأخير في صورة بالغة التدن بالنسبة للطابع المطلق للقيم الإنسانية ، وبالقدر الذي يضل فيه البطل ، الزائف الوعي ، عن طريق الصواب بالرغم من إيمانه بالمثل والقيم الأصيلة التي تشكل ، في واقع الأمر وبطريقة غير مباشرة ، الخلفية الإيديولوجية الحاملة للعمل الأدبي أو الفني نفسه<sup>(٥)</sup> .

ولعل العيب الرئيسي الذي يقوم عليه هذا التنظير الذي تبناه « لوسيان جولدمان » وروج له في محاولاته العديدة لتأسيس علم

ما زالت موجودة حتى أيامنا هذه . وعلينا قبل الانتهاء من هذا العرض الموجز لنظرية الخطاب الأدبي ، أن نراجع علاقات هذا الخطاب بالواقع . إن القول بأن النص الأدبي يرجع إلى الواقع ، وأن هذا الواقع يشكل مرجعه ، معناه إقامة علاقة مصداقها الحقيقة واتخاذ سلطة إخضاع الخطاب الأدبي لاختبار الحقيقة ، وحتى القول بأنه حقيقي أو مزيف <sup>(٧)</sup> .

ولقد أبرز لنا كاتب هذا الفصل مفارقة طريفة ، إذ كان أوائل منظري الرواية ينظرون إليها على أنها نوع أقرب إلى الأكاذيب والأقوال الخادعة <sup>(٨)</sup> مقارنة بعلم التاريخ الذي يقوم على تصوير الواقع ونقصى الحقيقة . لكن المنطق الحديث قد أثبت ، على كل حال ، خطأ الحكم على الخطاب الأدبي بالخطأ أو الصواب في تصوير الواقع ، لأن هذا الحكم لاقية له بالنسبة للأدب الذي يعتمد بصفة أساسية على الخيال . ومع ذلك ، فإن العلاقة التي يقيمها الأدب مع الواقع لا تختفى تماماً ، وإنما علينا أن نبحث عنها ، كما ينصحنا تودوروف ، على ضوء ما أسماه الكلاسيون بـ «احتمال الصدق» (Vraisemblance) .

ويبدو أن هذا المفهوم يخضع لنوعين من القواعد : نوع يسميه الكلاسيون «قواعد النوع» وهي التي يجب على أي عمل فني ، سواء كان ملهة أو مأساة ، أن يتطابق معها تطابقاً جيداً . ولاتزال هذه القواعد حية بشكل أو آخر في نفوس كثير من الناس ، إذ كثيراً ما نسمعهم يقولون هذا ليس بشعر أو هذه ليست مأساة ؛ والمراد بالطبع هو عدم مطابقة ماقرأوه أو شاهدوه لما ألفوه من أنواع أدبية أو أعراف خطابية موروثة . أما النوع الثاني ، فيرجع إلى تصور الرأي العام لطبيعة الواقع أو الحقيقة ، أي أن الحكم على عمل فني ما يرد هنا إلى مدى مطابقته للصورة التي يرسمها جمهور القراء أو المشاهدين للواقع . من ثم يتبين أن لكل جيل تصوره الخاص للواقع ؛ كما يتضح ، في نهاية الأمر ، أن هذا التصور عملية اتفافية بحثة <sup>(٩)</sup> .

وإذا كان كل تصوير للواقع هو عملية اتفافية في المقام الأول ، ولا يتم إلا من خلال رؤية فنية تضافى على هذا الواقع

وليس هناك - من ثم - حاجة إلى كل هذا التنظير الإيديولوجي المسبق الذي قام به «لوكانش» وأتحمه بطريقة تعسفية على الأعمال الأدبية التي لا يمكن ، بأي حال من الأحوال ، أن تكون تعبيراً مباشراً عن الواقع وحركته وإلا فقدت خصوصيتها من حيث هي أعمال فنية ، وأصبحت مجرد وثائق تقريرية أو إخبارية . ومع ذلك ، فإن الربط بين الواقع والرواية يظل قضية مسلماً بها لكنها قضية تقوم على مفارقة عويصة ، وذلك بقدر ما تشكل الرواية ، من حيث هي نوع أدبي أو شكل من الأشكال الفنية ، ضرباً من تنظيم الواقع أو إعادة صياغته بطريقة يلعب فيها الخيال الدور الأساسي . من هنا نفهم أنه يصعب علينا إدراك مدى ما تقدمه الرواية الجديدة من ابتكار في وسائلها وأهدافها إلا انطلاقاً من هذا المبدأ الرئيسى ألا وهو معارضتها للرواية التقليدية ، لا من حيث المضمون ودلالاته السوسولوجية كما يذهب «لوسيان جولدمان» في تفسيره لروايات «آلان - روب جرييه» <sup>(١٠)</sup> ، وإنما على مستوى تقنية الرواية وعملية الكتابة ووظيفتها والغاية من الإبداع الروائي أو الأدبي بعامة .

إن المعارضة التي تفوقها الرواية الجديدة لفهم الواقع هي أساساً ، على مستوى تقنية الرواية ، طرح لإشكالية التصوير المرجعى من خلال عملية الكتابة . لكنها من حيث طرح قضية الواقع وأسبقيته على ممارسة عملية الكتابة لا تبعد كثيراً عن وضع الخلاف المشهور حول أسبقية المعنى أو اللغة ، وهو الخلاف الذي حسمته البنيوية لصالح أولوية اللغة المنتجة لدلالاتها عبر المساحات النصية التي تعمل بها . أما بالنسبة لقضية التصوير المرجعى ، فهي تتطلب بعض الإيضاحات ، أولاً حول مفهوم الواقع ، وثانياً حول طبيعة عملية القص أو السرد .

يقول لنا «تودوروف» بصدده الواقعية في الأدب :  
« إن نقاد ومؤرخي الأدب كثيراً ما قالوا بأن أي مؤلف خاص لا يخضع لقوانين الخطاب الأدبي فحسب ، وإنما كذلك للواقع الذي يمثل صورة له . وعلى هذا الأساس تكونت نظرية في الواقعية وهي ، على الرغم من الانتقادات المتكررة التي تعرضت لها ،

٣- يُفهم القصة كذلك ، وفقاً للمعنى القديم ، على أنه « فعل السرد » نفسه من حيث هو حدث قائم بذاته<sup>(١١)</sup> . أما « ريكاردو » ، فلا مانع لديه من قبول هذا التعريف بأقسامه الثلاثة ، لكنه يفضل استخدام المعنى الأول لفعاليته بالنسبة لفهم الممارسات الخاصة بكتابة الرواية الجديدة . وخلاصة ذلك أن القصة تشمل جانبين : فهو أولاً نص ، وثانياً نص يخص أحداثاً وزماناً أو عالماً ، سواء كان واقعياً أو خيالياً « خارج » اللغة . ويضيف « ريكاردو » إلى هذه الثانية بعداً ثالثاً وهو بعد « التخيل » (fiction) ، إذ يقول :

« إن الحدث الذي يُسرد ليس مجرد تتابع كلمات سطرها الكاتب على الورقة ؛ وليس - زيادة على ذلك - الحدث الذي رجع إليه وهو يكتب ، سواء كان واقعياً أو خيالياً . إنه أثر انتظام الكتابة في مرجعيتها إلى هذا الحدث أو ذاك سواء كان واقعياً أو خيالياً : وهو مأسوف نسميه تخيلاً »<sup>(١٢)</sup> .

من ثم يكون للتخيل وضع خاص ، في نظر « ريكاردو » ، إذ إنه عليه أن يجمع بين لغة القصة أو حُرَفيّتها التي لا تنارق حيز الورقة المكتوبة وبين ما يبعثه في تخيلنا ، بواسطة عملية الصياغة أو عملية ترتيب وتنسيق علامات الكتابة ، من تصورات خارجية أو خاصة ، كما يقال ، بالمرجع . وليس من شك في أن أهم هذه الطرائق التي تشير بها الكتابة إلى العالم الخارجي هي عملية « التابع الأفقي » للعلامات ، وهي الطريقة التي تسمح لنا برؤية أحداث العالم الخارجي أوسردها بطريقة آتية أو في دفعة واحدة .

لكن الخيال ، كما يذهب « ريكاردو » ، لا يستطيع أن يجمع بين بُعْدَي اللغة والإشارة المرجعية في لحظة واحدة ، إذ يجب على واحد منها أن يتخلل عن مكان الصدارة : فإما أن تبرز اللغة فتسود الأدبية ، أو ما يسميه « تودوروف » بالـ « حُرَفيّة » ، أي تركيز الضوء على عمليات الكتابة نفسها ، وتتألق الشعاعية ؛ وإما أن تكتفى اللغة بوظيفتها التقريرية المألوفة بوصفها أداة توصيل وإخبار فيغلب التصور الخارجي ولا نلتفت إلى الحضور المادي لطبيعتها المشكلة للنص . لكن يبقى ، مع ذلك ، أن كل نص أدبي هو بالضرورة « مجال صراع » بين هذين

حدوده وتحدد أطره وأشكاله ، فإن رواد الرواية الجديدة لا يفهمون كيف يحاول دعاة التقليد أن يفرضوا عليهم بعض المفاهيم المتوارثة للواقع وكيف يمكن الاعتداد بها ركيزة أساسية يقوم عليها البناء الروائي ، كأنما هذا الأخير قد اكتمل على أيدي « بلزاك » و« فلوير » و« زولا » فلا حاجة به إلى تعديل أو تغيير . وهم في رفضهم لمبدأ تصوير الواقع هذا ، وللطرائق والأشكال الفنية الملازمة له ، بل لرؤى الوجود والاتجاهات الإيديولوجية الموجهة له أساساً ، يدينون كذلك مبدأ « التعبير النفسي » ، أي ترجمة انطباعات الكاتب وأحاسيسه الذاتية الخالصة ، الذي راج بصفة خاصة إبان العهد الرومانسي حيث امتزج العمل الفني بذات المؤلف ووجدانه إلى درجة أنه أصبح لسان حاله الخاصة و امرأة صادقة لمعاطفه وأحلامه<sup>(١٣)</sup> . وهم إذ يدينون مبدأ « التعبير » هذا لا يحكمون عليه من حيث مطابقتها لأغراض عصره وحاجاته الفنية والتعبيرية وإنما من حيث ميل المحافظين من الكتاب إلى الاستمرار في تقليده مع صنوه الواقعي ، كأنما لا يوجد في فن الرواية أو الأدب غير هاتين الوسيلتين للتعبير عن الإنسان : وصف واقعه وبيئته من جهة ، وشرح نفسيته وتحليل أدق كوامنها من عواطف وانفعالات من جهة أخرى .

نعود إلى عملية « القصة » كي نفهم علاقتها بقضية التصوير المرجعي . ويبدولنا هنا أن موضوع تعريف القصة قد شغل كثيراً من كبار النقاد الفرنسيين ( من غير شك بعد ذبوع كتاب « مورفولوجيا الحكاية » لبروب ) من أمثال « بارت » و« جينيت » و« برعمون » و« جريماس » و« تودوروف » و« ريكاردو » أهم منظري الرواية الجديدة . ولنكتف بما يقوله لنا « جينيت » في تعريف القصة ، أعني هذه الجوانب الثلاثة من المفهوم التي يقترحها علينا :

١- ينطبق المعنى الشائع للقصة على ما يمكن تسميته بـ « ملفوظ القصة » (énoncé) أي الخطاب الذي يسرد لنا ، شفهاً كان أو مكتوباً ، حدثاً أو سلسلة من الأحداث .

٢- يؤخذ مفهوم القصة بمعنى « الأحداث » نفسها التي تشكل ، واقعية كانت أم خيالية ، موضوع الخطاب القصص والوقائع « الخارجية » .

الرواية أو في العملية النقدية المقومة لها والتي لا تخلو منها ضمناً أية رواية جديدة ، يرفضون هذا المنظور الشمولى ويؤثرون الاعتماد على مفهوم النص بوصفه وحدة إنتاجية وإبداعية أساسية ومستقلة . وهذا ما يتفق مع روح المقولة الشهيرة المأثورة عن « الآن روب - جريه » التي يعرف بها الأدب الجديد ، وخلاصتها أن هذا الأدب « ليس كتابة لمغامرة وإنما مغامرة لكتابة » ، وليس من شك في أن المغامرة التي هي تنام حر للكلمة لا معنى لها إلا بخروجها عن كل إطار شمولى يعمل على تحديد حركاتها ومسيرتها بطريقة مسبقة ، فلا مغامرة دون مفاجآت ومفارقات أو تحولات غير متوقعة .

هكذا يتحدد دور المؤلف من حيث هو كاتب (Scripteur) يقوم بتسجيل حركة الكتابة نفسها وتناميها عبر الصفحات البيضاء . وليس من شك في أن حركة الكتابة المقصودة ، هنا ، هي الحركة الحرة أو المطلقة للغة نفسها في انعتاقها من أى اتجاه محدد أو قصد مسبق ، وفي تخلصها من كل فكرة أو غاية يُهدف الوصول إليها . وما الكاتب ، في هذه الحال ، إلا المخرج أو المنفذ الذى يقوم باستخدام اللغة مادة تشكيلية وفقاً لما تملبه عملية الممارسة نفسها من إيجاءات وتصورات متولدة تلقائياً بفعل آلياتها الخاصة كالكتابة والاستعارة والتشبيه والمقارنات وكل أنواع التوليدات الصوتية ، ومنبثقة من مختلف المجالات السيمولوجية المتاحة كرموز السينما والمسرح والاحتفالات والطقوس وفنون الرسم والدعاية والإعلان ، وغير ذلك مما زودت به الحضارة المعاصرة ثقافة الكاتب من صور وأدوات عمقت وأثرت بها رؤيته للعالم والأشياء .

لا غرو ، من ثم ، أن يؤمن رواد الأدب الجديد بأن الكاتب لا يخلق أو يبدع عملاً فنياً ، كما تعودنا أن نقول من منطلق الإلهام الرومانسى ، وإنما يقوم بإنتاج نص أو نصوص هي أقرب ما تكون إلى « الآلات اللغوية » التي يمكن تفكيكها وتركيبها بفضل ما توفره اللغة وفنونها من أدوات وتصورات ومفاهيم . ومن هنا يتولد ، كما يبدو ، لدى الأدباء الجدد هذا الالتزام بالتخلي عن الأبعاد النفسية والاجتماعية المجاوزة أو المفارقة للنص في فهم وتفسير عمليات الإنتاج الأدبى نظراً لكونها تنصب ، من منظور النقد الإيديولوجى التقليدى ، على ظواهر خارجة عن مجال الممارسات والإنجازات اللغوية .

البعدين . ومن ثم ، تميل « الأدبية » ، أى خصوصية الخطاب الأدبى ، إلى التحقق كلما ساد بُعد اللغة ، كما تميل إلى الزوال كلما ساد البعد التصويرى أو المرجعى .

ولما كانت الرواية الجديدة تقوم في جوهرها على تطوير المفاهيم الأدبية والفنية مع الإفادة من تقنيات الفنون والعروض الحديثة ، وعلى رأسها فن السينما وما يجنده من أبعاد وإمكانات جديدة للرؤية والتصوير ، الأمر الذى يتطلب تجاوز الرواية التقليدية وما تقوم عليه من رؤى وأشكال فنية خاصة بها ، وبالعالم الأدب والحياة المعاصرة لها التي كانت تسيطر عليها المفاهيم الإيديولوجية والتصورات الأخلاقية المتصلة بالطبقات « البرجوازية » المهيمنة ، خاصة في فترة ترسيخ دعائم المجتمع الصناعى الحديث ، فإنه من الطبع أن نرى زوادها يميلون إلى إبراز جانب اللغة على حساب جانب المرجع ؛ ومن البديهي أن ينشأ بين جنباتها جو من التوتر والصراع يقابله لدى القارئ ، خاصة في البداية ، إحساس بالقلق والضباب بولده لديه طرح الكاتب المستمر لمفهوم النص وأساليبه بطريقة استفزازية . ولعل هذا الموقف الاستفزازى الذى يتخذه القص الحديث من القص التقليدى لا يتعلق بالأدوات والتقنيات الخاصة بحاله فحسب ، وإنما بالتصورات العامة للعمل الفنى وطبيعته ، وبظاهرة الإبداع ووضع المؤلف وموقفه من عملية الكتابة . ذلك أن هذه التصورات ، وإن كانت ذات طابع نظرى ، لا يمكن أن تنفصل بحال من الأحوال عن الممارسات والمعالجات الفنية المرتبطة بها والمتفاعلة معها .

فنحن ، على سبيل المثال ، قد درجنا في الحديث عن العمل الفنى أو المؤلف الأدبى على النظر إليه في صورته الكلية ؛ أى أننا حينما نتناول أعمال كاتب من الكتاب بالتحليل والتفسير نحاول بقدر الإمكان أن نلم بها ، بدلية ، في نظرة شمولية ، وذلك بغية تحديد أطرها العامة وتعرف رؤيتها الفنية وما تتضمنه من أحكام القيمة التى تهيم عليها ، ثم نقوم بعد ذلك بتحديد المراحل أو تمثيل الأجزاء أو المستويات التى تنقسم إليها . ولما كان هذا الموقف ، الذى تقتضيه الوحدة « العضوية » للعمل الفنى من حيث هو كل متكامل متناسق البناء ، يفترض قيامنا بعملية توحيدية وتركيبية تتجاوز خصوصية كل عمل إبداعى في فرديته وتلقائيته ، فإن أصحاب النحى الجديد ، سواء في

والأشياء ، ومن حيث تمثيل الراوى لشخصية المؤلف ومدى مطابقته لأرائه وأهدافه ، مرحلة مهمة في تاريخ الرواية الجديدة منذ بداية انتشارها في فترة الخمسينيات من هذا القرن .

ولقد اتخذ هذا التحطيم أشكالاً عديدة لعل أهمها هو تفتيت الرؤية عند البطل ، بحيث لا يستطيع أن يوحد بين الانطباعات الجزئية المختلفة التي يستمدّها من التجارب المتعددة التي يتعرض لها خلال حياته أو خلال ما يمر به من أحداث . ولقد برز هذا التفتيت واضحاً جلياً في رؤية البطل الرئيسى لرواية « كلود سيمون » الحاصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٥ وعنوانها ( طريق الفلاندر ) وفي رواية ( البصاص ) للروائي الكبير « آلان روب - جريه » . ويبدو أن الهدف الذي يرمى إليه الروائي الجديد من هذا التفتيت هو القضاء على مبدأ الرؤية الشمولية التي ينسبها الروائي التقليدي لنفسه بحيث يبدو مسيطراً على مسرح الأحداث برمته ، كما يبدو عالماً بكل نفايا نفوس أبطاله ؛ وهو منظور يتعارض مع « الواقع الفعل » لطبيعة الرؤية الإنسانية التي لا يمكنها بأية حال من الأحوال أن تتسم بهذه الشمولية والتعميم . ومن أشكال هذا التحطيم أيضاً اختصار أسماء الشخصيات والخلط بين الجنسين ومزج المواقف بحيث يستحيل التقدم المنطقي المطرد وتنعدم إمكانية التراكم المعرفي الذي يُثري علمنا بأبعاد الشخصية ويولد لدينا الانطباع القوي بسيطرتها على محيطها وعلى مسار الأحداث ، وفقاً للمفهوم « البيوميثي » المسيطر على الفكر الغربي السائد منذ عصر النهضة . ولقد انتهى هذا الموقف ، في أغلب الأحيان ، بتغليب منظور « الأشياء » على الإنسان بحيث بدت وكأن تكاثرها يفرض وجودها وسيطرتها عليه ، وبهيمنة اللغة التي تضخمت آلياتها إلى الدرجة التي أصبحت فيها « الشخصية الرئيسية » خاصة في فترة نهايات مرحلة الرواية الجديدة .

إلا أننا نجد ، بجانب مبدأ انقراض الشخصية وظاهرة هيمنة اللغة ، عدة تقنيات أخرى من تقنيات معارضة الرؤية الواقعية التي يعتمد عليها فن القص في الرواية الجديدة . ولعل أهم هذه التقنيات ما أبرزه لنا « جان ريكاودو » وهي : « المعارضة النصية » و « معارضة الأحداث » و « المعارضة الانعكاسية » ومبدأ « تدهور القص » .

بمعناها الفني العريض - التي تعد جوهر العملية الأدبية ؛ وإن كان لا بد أن يكون لهذه الأبعاد بعض الاعتبار فليُنظر إليها من حيث هي أثر من آثار النص وليس أحد البواعث أو الأسباب المنتجة له . ولذلك يصعب تقييم العمل الفني ، كما نرى كثيراً ، من منظور آراء الكاتب وأفكاره وخاصة نولياه وأغراضه « الخفية » التي تنسب عادة إليه بطريقة بالغة التعسف ، وفي أغلب الأحيان ، خارجة على عملية الإبداع الأدبي نفسه كما يتجسد في النص .

وتبرز كذلك معارضة القص الجديد للقديم في نقطة لم تكن حكراً على الرواية ، وإنما ظهرت وتبلورت أساساً في المسرح الفرنسي المعاصر وبصفة خاصة في مسرح العبث والزرابية ، وهي نقطة تحطيم أو انقراض الشخصية التي كانت تعد إحدى الركائز الأساسية للرواية التقليدية التي كان يعتبرها بعض النقاد من أمثال « جولدمان » « القاعدة الأساسية لقيام الرواية » العضوية « الملتحمة بحركة التاريخ والمجتمع ، والتي عُذ - من ثم - انقراضها في الأدب المعاصر دليلاً على اغتراب الإنسان الأوروبي وانسحاقه تحت وطأة الحضارة التكنولوجية بالغة التعقيد » (١٢) .

ولربما كانت فكرة تحطيم الشخصية وأن يستبدل بها نوع من المسخ الإنسان أقرب - من حيث هي فكرة - إلى مسرح « بيكيت » وفلسفة الخواء التي تقوم عليها رؤيته الأدبية بالغة التجريد ؛ ولكن رواد الرواية الجديدة كانوا ، في الواقع ، أكثر اهتماماً بالجانب « التقني » من الموضوع ، وذلك بقدر ما كانت الشخصية ترتبط في الرواية التقليدية بمبدأ « الرؤية الواقعية والتعبيرية » ، وهو المبدأ الذي يمثل ، في نظرهم ، الوهم الأساسي الذي يجب أن يقضوا عليه حتى يستطيعوا التخلص من إسار الإيديولوجيا التقليدية ومن الأبعاد التي تحددها أو تفرضها ضمناً على منظور الإبداع أو النقد الأدبي ، وحتى تتاح لهم فرصة تجديد وسائلهم وأدواتهم وابتكار ما يتلاءم من طرائق الفن والإبداع مع حاجات عصرهم ومتطلباتهم الثورية الرافضة لكل الأشكال والصيغ البالية والجامدة الموروثة عن الماضي . لذلك مثلت قضية الشخصية وكيفية التغلب على وظيفتها في الرواية ، من حيث ارتباطها بالمنظور الروائي للعالم

ومعنى ذلك أن مبدأ « التأمل » لا يقصد به إلى إبراز حقول من التشابه بين مساحات الرواية ومكوناتها المختلفة من أحداث وأشخاص وموضوعات وخصائص لغوية فحسب ، إذ يعمل هذا المبدأ غالباً ، بطريقة معاكسة ، فيخلق بذلك مجموعة من الأشكال التمازوية . والخلاصة أن فكرة التشابه التي يتجدها هذا المبدأ ، في القصة التقليدي ، تقوم على ضرب من العمليات التوحيدية التي يقصد بها التغلب على التنوع أو التعدد بتجميع الأحداث حول شخص واحد كالبطل الرئيسي أو حول مبدأ واحد كالموضوع الرئيسي الذي يعالجه الروائي . أما في الرواية الجديدة ، فإن وظيفة التشابه التي يقوم بها مبدأ التأمل ، تهدف إلى تقويض هذه الوحدة سواء بواسطة عملية « انشطار » أو تقسيم الواحد ، أو بواسطة « الإدماج » أو توحيد التعدد ؛ الأمر الذي يجعل عملية « التشابه النصي » تعمل على التشكيك في صدق أو واقعية البعد المرجعي للأحداث<sup>(١٤)</sup> .

إن نشاط « المتشابهات » بطريقة مبالغ فيها يولد نقيضها ويسمح بعمل « تنويعات » (Variantes) . لكن إذا كانت المتشابهات تعمل فقط على مستوى نسج القصة فتقطعها أو تختصره بطريقة مفاجئة ، فإن دور المغايريات أجل خطراً لأنها تنصب على موضوع القصة ومادته بطريقة أكثر جذرية . والمغايريات هي روايات مختلفة لنص واحد أو أساسي ؛ ولما كانت هذه « الواحديّة » معيار واقعية القصة ومصداق الأحداث التي يسوقها ، فإن الحفاظ عليها يعد من واجب الكاتب إذا أراد المحافظة على اتساق القصة وعدم خلخلته ، وذلك إما بإصفاء نوع من « التدرج الهرمي على المستويات الواقعية » أو « تعميم التخيل » بحيث يجايد بين المغايريات ويحد من عنفها المقوض للقصة . وعلى هذا النحو تفقد هذه المغايريات قدراً كبيراً من « عنفها » وتصبح من النوع الذي يسميه الناقد « المغايريات العائمة » .

لكن هناك ، كما يبدو ، مغايريات يصعب تحييدها أو تخفيف أثرها عن طريق التخيل ، كما يصعب الحفاظ على وحدة القصة من تضارب متناقضاتها المتزايدة ؛ وذلك لأن هذه المغايريات امتداد لمقطع متصل بالواقع وجزء لا يتجزأ من القصة ، ومن ثم لا يمكن عزلها في مجال ثانوي أو محدود كما كان الأمر بالنسبة للمغايريات العائمة . إن هذه المغايريات التي يسميها الناقد

وتبرز المعارضة النصية التي لا تخلو من معارضة بين الأحداث في رواية (المحاوات) للروائي المعروف « آلان روب - جرييه » الذي يحاول فيها معارضة أحداث (مأساة أوديب) لسوفوكليس ؛ وذلك بحيث يقوم بطل الرواية ، ذو العنوان البالغ الدلالة ، وهو الجاني ، بالتحقيق في جريمة قتل أبيه والوقوف في حب زوجة والده . ولكن إذا كانت (مأساة أوديب) تقوم على فكرة القدر وتقدم لنا الأحداث بوصفها أمراً مفروغاً منه ، وهو الأمر الذي يضيف عليها شحنة هائلة من « الباثوس » ويشل الإرادة الإنسانية أمام القوى الكونية الخارقة ، فإن العلاقة بين الأفعال وتحققها في رواية (المحاوات) ، كما يقول الناقد ، ذات طبيعة « داخلية » إذ البحث الذي يجريه البطل « ولاسي » عن جريمة « قتل » لم تحدث بعد ، هو الذي يدفعه إلى إتمامها « أي أن البحث هنا عملية منتجة للأفعال ومولدة للأحداث . أما في مأساة « أوديب » فإن العلاقة بين الأحداث تظل « خارجية » ، وذلك بقدر ما يقوم جوهر المأساة على كشف أبعاد جريمة قائمة وعلى إظهار إدانة مسبقة ومحتومة . أو بمعنى آخر ، يمكن القول إن عملية الكشف تخضع في المأساة لبداً « التصوير - التعبير » ، بينما هي تقوم في الرواية الجديدة على مبدأ « التحول » الذي يجعل الخيال حقيقة ويولد أحداثاً غير متوقعة أو غير موجودة أصلاً<sup>(١٥)</sup> .

أما مبدأ « التأمل » (Mise en abyme) ، الذي يبدو أن « أندريه جيد » هو أول من استخدمه بطريقة واعية ، فهو عبارة عن تكرار مصغر للأحداث يشير بوصفه مرآة عاكسة لموضوع العمل الأدبي الرئيسي . ويتميز القصة المصغر ، الذي يركز على هذا المبدأ ، بثلاث سمات هي : « التكرار » و « التركيز » و « الاستباق » ؛ وذلك بقدر ما يضاعف التكرار ويؤكد ما يجاكيه أو يشير إليه ويقدر ما يعمل التركيز على تبسيط موضوعه واستبعاد التفاصيل الزائدة ، الأمر الذي يبرز « عمل » آليات القصة بتوضوح وجلاء ، وأخيراً ينشأ الاستباق بالأحداث الكبرى ، لكنه بدلاً من تقويتها وتهويلها كما كان يفعل في القصة التقليدي (مثل نبوءة الساحرة في مسرحية ماكبث مثلاً) ، نراه في القصة الجديد يعمل على تعطيلها ، بل بتبديد أثر القصة في مجمله .

الأمر الذي يضم أوار هذه الحرب بين النصوص . لكن يمكن التغلب على هذا الصدام في معالجة القصص المتوازيين باصطناع مبدأ « التدرج الهرمي » ، أى القيام بعرض لقص رئيسى ولقص ثانوى يتشابهان فى الأحداث ولكنها لا يلتقيان فى المكان أو الزمان نفسه ، ولا يخصان الأشخاص أنفسهم . وقد يعمل هذا التدرج هنا - بدلاً من الاعتماد على مبدأ المحايدة - بطريقة « الاحتواء » : أى أن القص الرئيسى يقوم بالدور 'لواقعى' ويقوم الآخر بأداء الدور الخيالى أو بالتدليل ، كمثال حى أو تقريبى ، على أهمية الأول . لكن الصدام قد يزداد احتداماً حينما لا تتداخل الأحداث فحسب ، وإنما كذلك « أساليب الكتابة وطرائق التعبير » ، الأمر الذى يقدم لنا ، وفقاً للكلام الكاتب ، « معركة » بين الأساليب فى إطار قص واحد .

وقد تلعب « المبادئ الانعكاسية » دورها فى هذا التنافس العام على شكل « محولات » . ولكى نفهم دور هذه المحولات ، علينا أن ننخل مجموعة من الأحداث الواقعية يقابلها رسم أو لوحة تشير إلى أحداث مماثلة ، فإذا استطاع الواقع ، فى هذه الحال ، أن يفرض نفسه وأن يكون بمثابة الصورة الرئيسية للأحداث ، فإنه سوف « يتصيد » الصورة الأخرى ليجعل منها مجرد تمثيل أو تصوير خيالى له ؛ وإذا حدث العكس ، فإن الصورة الخيالية سوف « تتحرر » من الواقع أو تتحقق فيه . وليس من شك فى أن الصور ، سواء منها ما اقتبس عن فن الرسم والتصوير أو أخذ عن بقية الفنون الأخرى 'السينما والمسرح والزخرفة والإعلان والمصصقات ، سوف تلعب دوراً كبيراً بوصفها محولات فى الرواية الجديدة .

وقد تكون المحولات على شكل « تداخل القص » كأن تنشأ قصة داخل القصة على مثال أحداث تنابعها فتيين بعد قليل أنها تدور فى التلفاز وأن إحدى شخصيات القص تشاهدها . وقد يتحول نص من شكل إلى شكل آخر ، كأن ينتقل من حوار شعبي باللغة الدارجة إلى نص أدبي رفيع ، أو من أسلوب مباشر إلى أسلوب غير مباشر . وكل هذا يدل ، فى نظر « ريكاردو » ، على أن ما نظنه واقعاً فى القص هو خيال ، على النحو الذى يغدوه خيالا كل ما ليس بواقع فى تصورنا ، وذلك طالما أننا لا ننخل وقوع مثل هذه التحولات فى عالمنا الواقعى .

« المندجة » تستطيع أن تقطع القص ، وأن تعطل دوره الأساسى : وهو الإيجاء إلينا بروهم شموليته ودقة تسلسله واتساقه .

أضف إلى ذلك أن هذه المغايرات المندجة أو القوية تستطيع أن تعم أو تسود إلى درجة تصبح فيها قاعدة القص نفسه ، القص الذى يتحول حينئذ إلى مجموعة من التشكيلات يباط بها إعادة ترتيب عناصر التخييل واتساقه وتنظيماته بصفة مستمرة . هكذا ، يصبح القص آلة لإنتاج المغايرات ، آلة تعمل وفقاً لقواعد تحويلية خاصة ، وهى « القلب » أو تبادل الأدوار فى المقطع أو المشهد الواحد ، و« الإبدال » أو إحلال مغايرة محل أخرى فى المقطع نفسه ، و« التحويل » أى إدخال المغايرات فى ترتيب أو تنظيم جديد ، وأخيراً « البلبلة » وذلك بإدخال عنصر خارجى فى نظام المغايرات<sup>(١٥)</sup> .

وعلى هذا المستوى من القص الكلى أو الأكبر يمكن أن تكون المغايرة بين روايتين (Versions) مختلفتين لقص (récit) واحد ، بحيث تكون هناك واحدة صحيحة والأخرى زائفة ، كما يمكن إدماج أكثر من رواية فى قص واحد ، الأمر الذى يولد « حرباً » بين النصوص الخاصة بكل رواية . ولكى نعرف كيف تتم هذه الحرب ، لابد أولاً من تحديد وحدة القص . ويمكن لهذه الوحدة ، وفقاً للنقاد ، أن تكون من غط « إلياذى » أى تقوم على وحدة المكان ، الأمر الذى يستبعد كل أهمية لتغير المكان ؛ وقد تكون هذه الوحدة ، إذا اعتبرنا التعبير الزمنى منعماً ، لحظة واحدة ، وهو النمط الذى يتجلى فى القص « الإرجائى » الذى يجمع بين مجموعة من الأحداث المتزامنة مثل رواية « المهلة » (Le Sursis) للكاتب « جان - بول سارتر » التى يدل عنوانها على إلغاء الزمن . وإذا كانت الوحدة تقوم على الإبقاء على الباعث نفسه فحسب ، فإننا بصدد قص من غط « الأوديسا » حيث تتجمع الأحداث حول شخص واحد يكون بمثابة البطل الرئيسى أو حول موضوع واحد .

وغالباً ما تتم « المنافسة » بمعالجة قصص متوازيين يتجاهل كل منهما الآخر ، أو بمعالجة قصص متقاطع ، كما فى رواية الناقد « ريكاردو » نفسه : ( الاستيلاء على القسطنطينية ) ،



تخضع للقاعدة نفسها . من ثم ، سوف يعمل التفرع هنا على توليد سلسلة من القصص ابتداء من عدد محدد من الأحداث ، الأمر الذي يؤدي إلى تقاطع هذه الأخيرة وإعاققة تقدم القصص . من هنا أيضا يستطيع مبدأ « التناوب » أن يقوم بتعليق بعض الأحداث ؛ لكن التعليق لا يمكن أن يكون مؤثرا ، في نظر « ريكاردو » ، إلا بالتقاء مستويين فقط من التزامن إذ إنه عندما تتداخل مجموعة من المستويات المتزامنة سرعان ما يفقد فاعليته ويؤدي إلى تحلل القصص وتدهوره<sup>(١٦)</sup> .

إن الرواية الجديدة تقوم ، كما نرى ، على مجموعة من المعارضات . وإذا كانت هذه المعارضات تظهر ، في البداية ، في صورة حشد من السمات السالبة التي يراد بها مناهضة الأشكال والقوالب التقليدية للفن الروائي ، فإنها سرعان ما تتحول إلى قواعد إيجابية لبناء نوع فريد وثنوي من القصص . وليس من شك في أن هذه « الروح الثورية » ، التي ولدت عددا لا يحصى من فنون الكتابة وتقنياتها ، لم تظهر وتنتشر بهذه القوة إلا بفضل الثورة الكبرى التي أحدثتها المناهج البنيوية في مجال العلوم اللغوية وفي مجمل حقول المعرفة الإنسانية .

أضف إلى ذلك أن القصص معرض كذلك للتعثر من جراء الصدام بين اللغة والمرجع . ذلك أن المبالغة في استعراض اللغة وأفانين الكتابة يكشف ، في النهاية ، طبيعتها الخيالية : والمبالغة ، في الوقت نفسه ، في إبراز البعد المرجعي تنتهي بالتشكيك في الواقع . وهناك عدة وسائل لإحداث هذه الآثار . أهمها « الوصف » حيث يؤدي الوصف المبالغ فيه إلى الاستطراء ، ويؤدي هذا الأخير إلى قطع خطية الأحداث وتسلسلها وكذلك إضعافها عن طريق التفرعات الثانوية ، نظراً لأن الإغراق في التفاصيل والجزئيات يصرف انتباهنا إلى عملية الوصف نفسها على حساب تقدم القصص وتوالي الأحداث .

لا جرم ، من ثم ، أن يعطى « توحيلاً » القصص أو تعثره بهذه الطريقة انطباعاً بما يسميه الناقد « تمدد زمن الكتابة » إذ إن تعطيل سرد الأحداث الذي تسببه عمليات الوصف المطول يولد الإحساس بانقطاع « آنية التصوير المرجعي » ، وهو إحساس ينشأ من إطالة مستوى « التابع اللغوي » الذي ينقل به القصص تصويره للأحداث . وإذا كانت الصفات تظهر في الواقع بطريقة آنية وتسجل بطريقة تشايعية ، فإن الأحداث

## الهوامش:

- ١ - يقول لنا « جولدمان » في المقدمة التي يلحقها بكتاب « نظرية الرواية » للمفكر « جورج لوكاش » بأن هذه القيم والمثل ، التي تشكل « البنية المعبرة » للرواية ، لا تظهر بطريقة علنية أو مباشرة في وعي البطل أو في نطاق العالم المرجعي الذي تدور فيه الأحداث ، إذ إنها تشكل ضرباً من « الصيغة الأدبية للغيب » وذلك بقدر ما تبرز غير ضمير الكاتب في صورة « إلزام » أو « ضرورة أخلاقية » وليس في صورة واقع فعلي .

انظر :

Georges Lukacs, *La théorie du Roman*. Ed. Gonthier, 1963, p. 174.

- ٢ - انظر : Georges Lukacs, *Le roman historique*. Paris, Payot, 1972, pp. 262-286. ليس من شك في أن « لوكاش » ينطلق في أحكامه من بعض المبادئ « الأخلاقية » الأساسية مثل ضرورة التزام الفنان بالتعبير عن قوى الواقع التاريخي الحي وحركة المجتمع أو الشعب في جديتها الفعلية ، وهي الضرورة التي تشكل معيار الصدق والأصالة لديه ؛ إلا أن هذا المنطلق ، بالرغم من وجاهته ، يجعله يحكم على كل رؤية مغايرة بأنها « انحراف » أو « تدهور » ، وهو ما نراه في إدانته للاهتمام بالشكل الفني وما يسميه بالإطار « الأركيولوجي » للمواقع التاريخي ، وكذلك للانحياز « البيوغرافي » في الرواية ، وحتى للانفتاح على المؤثرات الخارجية (exotisme) التي عني بها كتاب القرن التاسع عشر .

انظر :

Henri Mitterand, "La question du réalisme", in *Le grand Atlas des Littératures*, Encyclopaedia, Universalis, France, 1990, p. 58.

- ٤ - من المعروف أن « باخтин » قد حدد هذه البنية المفتوحة انطلاقاً من دراساته المشهورتين عن « دوستوفسكي » و « رابليه » ، وانطلاقاً من تعريفه للبناء الروائي بوصفه نسفاً حوارياً متعدد الأصوات لا يقبل هيمنة لغة واحدة أو سائدة ، وهو الأمر الذي لم يتم إلا بإدماج فن المحاكاة الهزلية الساخرة ( الباروديا )

والرؤية « الكرنفالية » في قلب اللغة السائدة في الأدب التقليدي : ولاشك أن هذه الرؤية الفنية أكثر معقولة من رؤية « لوكاتش » التي ترد مضمون العمل الفني وشكله إلى أنماط من الواقع التاريخي المباشر ، وفي أغلب الأحيان اعتماداً على المقدمات النظرية التي يقدم بها الكتاب أعمالهم . أما « باختين » فقد حاول ، على السواء ، تجاوز النزعة الشكلانية التي كانت سائدة في روسيا في أيامه والنزعة التاريخية التي تجعل من الأدب مجرد فصل من تاريخ الفكر . ولقد تم له ذلك بتحديد « الموضوع الإستيطقي » الذي يعالج العمل الفني بوصفه نسقاً دلالياً غير مغلق على نفسه . كما نجد عند « سوسير » ، وإنما - بالعكس - بوصفه نظاماً من العلامات المشبعة بالأحكام الأخلاقية الضمنية أو المسبقة .

انظر الترجمة الفرنسية لكتاب « باختين » مع مقدمة منهجية ممتازة للباحث « ميشيل أوكوتريه » :

Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.

وبالنسبة لنقد « لوكاتش » انظر ملاحظات « ميتران » في دراسته :

Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, P. U.F., 1980, p. 30

٥ - انظر : Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, (Idées) 1964, p. 281.

وانظر دراستا عن أعمال « جولدمان » :

محمد علي الكردى : الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٥ العدد الرابع ، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٥

٦ - انظر : Tzvetan Todorov, "Poétique", in *Qu'est-ce que le structuralisme?* Ed. du Seuil, 1968 pp. 147-148.

يبدو أن هذه سمة غالبية تميز بدايات الفن الروائي في كثير من بلدان العالم . من ثم ليس بغريب أن تكون بدايات الرواية في مصر معصورة في رواية التسلية والترفيه ووسيلة لتوسيع المعرفة والتثقيف السريع .

انظر في ذلك : عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ص ١٢١ - ١٢٢ .

٨ - تودوروف ، المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

٩ - من أطراف الرؤية النقدية التي تدين المنظور الذاتي بوصفه منظوراً ناقصاً لطبيعة الرواية رؤية « رينيه جيرار » ، الذي تأثر به « جولدمان » في تحليلاته ، والتي حلل على أساسها تاريخ الرواية الفرنسية وهي ما أطلق عليها اسم مبدأ « الرغبة المثلثة » (désir triangulaire) وتقوم هذه الرؤية على كون بطل الرواية يسعى إلى تحقيق رغبته عبر مثال أو صورة لشخصية مثالية يحاول ، بواسطتها ، تحقيق ذاته ، وهو ما يبرز في رواية « دون كيخوته » التي يقلد بطلها أبحار الفارس « أماديس دي جول » ، وهي الرؤية نفسها التي نراها في رواية « مدام بوفاري » التي تشكل فيها البطلة أحلامها وفقاً لما تقرأه في روايات الغرام والفروسية . ويعتقد الناقد أن هذه الرؤية ، التي تقوم على فكرة المشاركة والانفتاح على الآخر ، هي الأساس الحقيقي للبنية الروائية ( ليست هذه فكرة « باختين » ؟ ) ، وهو ما يعنيه بعبارة « الحقيقة الروائية » التي ترد في عنوان دراسته . إلا أن هذه الرؤية « الصادقة » سوف تضطرب وتتحول إلى نكران الآخر وذلك في صورة البطل الرومنطقي المتفوق على ذاته والذي ينتهي بتشيسه الآخرين وتحويل المجتمع إلى « عقبة » تحول دون تحقيق رغبته التلقائية وتهدد استقلاله الذاتية . ويبدو أن هذه البنية ، كما يذهب ، تصل إلى مداها في مؤلفات « مارسيل بروست » التي تتفوق حول محيط الكاتب وأسرته . انظر :

René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961, pp. 16-51.

Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 71

١٠ - انظر :

١١ - انظر :

Jean Ricardou, *Le nouveau roman*. Paris, ed. du Seuil, 1978, p. 27.

١٢ - هذه الفكرة تذكرنا بمفهوم الإنسان النمطي « ذي البعد الواحد » الذي يلوّه « هيربرت ماركيز » من منطلق اغتراب العلاقات الإنسانية « الحميمة » تحت وطأة آليات المجتمع التقنوقراطي البالغ التقدم . انظر : Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*. Paris, Ed. de Minuit, 1968.

( النسخة الإنجليزية ١٩٦٤ )

١٣ - جان ريكاردو ، المرجع المذكور ، ص ص ٣٢ - ٣٧ .

١٤ - المرجع نفسه ، ص ص ٥٠ - ٧٥ .

١٥ - المرجع نفسه ، ص ص ٧٥ - ١٠٢ .

١٦ - المرجع نفسه ، ص ص ١٠٢ - ١٣٥ .

# وزمن الرواية الإسبانية أيضاً

محمد أبو العطا

القرن ، ما زال أسير إبداع حركة « الحداثة » و « جيل ١٩٢٧ » ، لذا لا يلتفت أحد إلى ما يكتب الآن من شعر في إسبانيا ، إلى جانب أنه ، مع نهاية حكم الجنرال فرانكو ، شغل الكتاب السياسي والصحفي الساحة ليضطلع بمهمة التعبئة الإيديولوجية مع مقدم الديمقراطية .

ولا تشغل هذه القضية بال نقاد وحدهم ، فكثير من الشعراء الإسبان المشاهير رأى بدوره أن يدلّ بدلوه في هذه القضية ، فكتب الشاعر الإسباني أندرس سانث روباينا ( Andrés Sanchez Robayna ) في ١٩٨٩ :

« يقولون إن الشعر زورق يغرق ، وإننا نشهد الآن ، في الأدب الإسباني ، انحطاطاً مطرداً للكلمة الشعرية ، فشعراء إسبان معروفون عن شغلوا اهتمام وسائل الإعلام على مدى سنوات ونالوا ، بدرجات متفاوتة ، تقديراً وجوائز عديدة قرروا هجر الشعر والانتقال بكل أسلحتهم إلى حقل الرواية . . . وإن مرد ذلك هو محاولة كسر حاجز الأقلية لنوع أدبي لا يحظى اليوم إلا بالقليل من القراء . . . وإننا منذ أكثر من عقد

جرت في السنوات الأخيرة محاولات نقدية لتحديد إحداثيات الحركة الشعرية في إسبانيا ، نظراً لما شاع عن ركودها في العقود الأخيرة . يقول الناقد الأدبي الإسباني ميجل جارثيا - بوسادا - ( Miguel Garcia- Posada ) على ضوء مقولة أوكتابو باث ، إن الشعر الإسباني مضطر إلى الحياة رهين السرايب وإن انسحابه من الدوائر التجارية أضحى بيناً ، ويقول أيضاً :

« مما لا شك فيه أن هذه الحقبة ليست حقبة الشعر ، فأخر حقبة الشعر كانت بين الحربين . . . إن فقدان التقليد الشفاهي لحدث خطير بالنسبة إلى الشعر الإسباني ، والشعر بوجه عام . . . »<sup>(١)</sup> .

ثم ينتقل إلى جورج مونا ( Georges Mounin ) ، وكتابه ( الشعر والمجتمع ) (١٩٦٢) ، لي طرح أحد أسباب ركود حركة الشعر وهو ظهور وسائل أخرى أكثر قوة ، تقدم للجماهير ما كان الشعر وحده تقريباً يقدمه لها من قبل : الغذاء العاطفي . ويخلص ميجل جارثيا - بوسادا إلى أن الشعر قد فقد مكانته ، يرجع هذا - في رأيه - إلى أن الشعر ما زال يروح تحت وطأة إنتاج الشعراء الكبار في الأربعين سنة الأولى من

من الزمان نعيش أزمة في استيعاب الشعر للحظة التاريخية ... (٢)

لكن الشاعر يرى أن السبب الأساسي هو فقدان معنى القداسة عموماً بوصفه أحد ملامح المجتمعات الحضرية المعاصرة ، لذا يعاني الشعر من رفض الجماهير العريضة له ، فيعيش الشاعر في مجالته السرى ، على هامش الإطار الاجتماعي ، بعد أن تجاهله الجميع .

يبد أن الوضع ليس بهذه القنامة ، فكلاهما يرى أن قرض الشعر لم يكن يوماً إلا للصفوة وأن قراءه هم الصفوة أيضاً ، وأتينا لا ينبغي أن نهتم لذلك ؛ فالشعراء الخالدون ، الكبار ، قليلون ، وأن ما ينشر في الوقت الحالي من أعمال شعرية لا يزيد كثيراً عما كان ينشر في حقب خلت ، بيد أنه لا يقل عنه أيضاً ، ويتفقان مع أوكتابيو بات في أن الشعراء العظام أخذوا من الروائيين .

ويقول الشاعر والقصاص الأرجنتيني الكبير خورخي لويس بورخس ( Jorge Luis Borges ) ، ( ١٨٩٩ - ١٩٨٦ ) :

« في كل حقبة ، ثمة نوع أدبي يفوق الأنواع الأخرى ... والآن يبدو أن الرواية هي هذا النوع » (٣) .

الحديث عن الرواية الإسبانية إذن ، وفي إيجاز ، هو عملياً من أشق الأمور ، وسنحاول في حدود ما هو ممكن اختصار ما لا يمكن اختصاره ، وتجنب هذا السيل الكبير من أسماء الكتاب وأعمالهم والذي لا مندوحة للمتصدى للحديث عن الرواية الإسبانية من ذكره ، نظراً إلى أنها ( أى الرواية الإسبانية ) - رغم أمجادها في الماضي والحاضر - مازالت بعيدة عن ذاكرة الجانب الأكبر من القراء العرب .

## حاضر الرواية الإسبانية :

بداية من الربع الأخير من هذا القرن ، على وجه التقريب ، يشهد حقل الأدب في إسبانيا لحظة رواج روائى لم تتح له منذ

أواخر القرن الماضي ، عندما انحسر مذهب التيار الواقعي في إسبانيا الذي استمر حوالى نصف قرن ، إذ تجتمع للرواية الإسبانية في الوقت الحاضر أربعة أجيال على الأقل من الروائيين . وأدى تراكم إبداعاتهم المتواصلة إلى تعمق الإحساس ، الآن ، بمولد نهضة روائية إسبانية طال انتظارها ولنلق نظرة موجزة على تلك الأجيال الأربعة :

١ - جيل ما بعد الحرب : وفي مقدمته ، الكاتب العبقري كاميلو خوسيه ثيلا ( Camilo Jose Cela ) ( ١٩١٦ - ) . جائزة نوبل ١٩٨٩ - ، وميجل ديليبس ( Miguel Delibes ) ( ١٩٢٠ - ) ، اللذان لا يزالان يتجان إبداعاً رفيع المستوى مع بداية عقد التسعينيات .

٢ - جيل الواقعية ( أو جيل الخمسينيات ) : ونذكر من رواده خوان مارسيسه ( J : Marsé ) ( ١٩٣٣ - ) وخوان جويتيسولو ( Juan Goytisolo ) ( ١٩٣١ - ) وسانتش فيرلوسيو ( S . Ferlosio ) ( ١٩٢٧ - ) .

٣ - جيل الرواية الذاتية : وهو جيل التجريب الذي حاول كسر مد التراث الواقعي الإسباني وكتابة رواية نفسية ، ذاتية ، مركبة فنياً ، ومن رواده : خوان بنيت ( Juan Benet ) ( ١٩٢٧ - ١٩٩٣ ) وعلى نحو ما ، خوان جويتيسولو أيضاً .

٤ - جيل من يسمون بالروائيين الجدد : وهو جيل يجمع بين العديد من الاتجاهات النشطة ، من بينها فريقان محدداً الملامح . الأول ينتمى إليه كتاب ليسوا بالجدد على الفارئ الإسباني ، بل يرجع تاريخ بداياتهم إلى أكثر من خمس عشرة سنة مضت . منهم من كتب أعمالاً تندرج تحت طائلة الواقعية النقدية أو الاجتماعية ( باثكث مونتالبان ، Vázquez ) ( Montalbán ) ( ١٩٣٩ - ) ومنهم من اتخذ منحى التجريب والذاتية ( خابيير مارياس ( Javier Mariás ) ( ١٩٥١ - ) ومنهم من أنتج رواية بوليسية رفيعة المستوى ( إدواردو مندوتا ) ( Eduardo Mendoza ) ( ١٩٤٣ - ) .

والآخر جيل من الروائيين تتراوح أعمارهم الآن بين الثلاثين والخمسين عاماً لكنهم عرفوا مع بداية الثمانينيات . ومن أشهرهم أنطونيو مونيوث مولينا ( Antonio Munoz ) ( ١٩٥٦ - ) .

الحرب من خلال جيل « الفن للفن »<sup>(٥)</sup> برغم محاولات بعض الروائيين المميزين تحقيق التواصل مع الواقعية ، حتى انتهت الحرب الأهلية فبترت الحركة الثقافية بترأ وحشياً وشل كل نشاط إبداعى . بيد أن أنكى مسأىء الحرب قد تمثل فى الشتات الفكرى والإيديولوجى والحواء الأخلاقى إلى جانب العزلة عن الخارج . ويضيف الناقد الإسباني أنه لم تكن ثم مثل إيديولوجية أو جمالية محددة ، خاصة بعد أن فرضت على المبدعين القطيعة بينهم وبين الإنتاج السابق على الحرب ( الرواية الاجتماعية - جيل النيورومانسية ، ١٩٣٠ - ١٩٣٨ )<sup>(٦)</sup> ، ومُحمّلوا قسراً على إفراغ مافى جعبتهم من أية شحنة واقعية اجتماعية أو نقدية .

وهكذا ، مع بداية الأربعينيات ، تكرر الوضع وبدا أن الواقعية فقدت إلى الأبد آخر معاقلها فى إسبانيا . لذا نعتبر ظهور جيل ك . خ . ثيلا<sup>(٧)</sup> معجزة فى حقل الرواية حيث ألقى على عاتقه وصل ما انقطع أو بُتر بترأ . ومع هذا فإن رواد هذا الجيل أنتجوا أعمالاً رائعة وانتصروا على إيهام الخطاب الروائى وتشبته ، باللجوء إلى تجديد التقنيات الروائية بل ممارستها فى عبقرية ، إلى أن جاء جيل الخمسينيات فأعاد إلى الخطاب الروائى بعض ملامحه الواقعية الأصيلة . ولم تكن طروحاتهم الواقعية ولا الالتزام السارترى ولا تكريسهم للقضايا الاجتماعية بالشىء الجديد ، بل إن الجديد كان الاهتمام ببنية النص ، بعيداً عن التجزئ أو الشتات ، وبحرفية الإبداع ، مقابل كتابات جيل الأربعينيات ( فيما خلا ثيلا ) التى اعتبروها هامشية . وكان جديداً أيضاً أنهم وجدوا محتوى إيديولوجياً راسخاً ترتكز عليه أعمالهم ( رغم ما اتسمت به رواياتهم من ذاتية شديدة ، حالة « خوان جونيوسولو » مثلاً ) : فضح البؤس الاجتماعى ، ومناهضة الحكم الشمولى ، والدعوة إلى رفع المستوى الثقافى ، أساساً لأية نهضة . كما تعلموا من الجيل السابق ومن قراءاتهم الغزيرة للأدب الفرنسى والأمريكى تطبيق كل جديد فى تقنية النص .

### ظروف جديدة :

كما سبق ، يظهر جلياً أنه ليس بوسعنا الوقوف على أسباب ازدهار الرواية الإسبانية الآن دون الرجوع إلى ما بعد انتهاء

وكتاب الفريق الأول من الروائيين الجدد ( إلى جانب من سبقهم من روائين بالطبع ) هم فى الحقيقة الذين مهدوا على نحو ما للنهضة الروائية الحالية . فهذه هى حالة إدواردو مندوثا ، عندما نشر روايته : ( الحقيقة فى قضية سابولثا ) ( ١٩٧٥ ) التى تتسم بأسلوب رشيق وحيوى وهو ما كانت تفتقر إليه الروايات التجريبية الأخيرة ، وهذه الرواية تجمع بين ملامح الرواية الشعبية والبوليسية وروايات الحب وتمتاز بدقة الحبكة الدرامية التى ستكون لها فيما بعد مكانة متقدمة . وكما هى الحال أيضاً بالنسبة لرواية ( الوشم ) ( ١٩٧٤ ) ، لبائثك مونتالبان ، التى تتأسس على تقنيات الرواية البوليسية واللغة الواقعية الساخرة مع الاهتمام بتركيب النص قطعة قطعة واستخدام الشخص بوصفهم أدوات تدفع القارئ إلى استشفاف نظرة الإنسان المعاصر إلى العالم . وروايات باثثك مونتالبان تهدف من وراء الحبكة البوليسية إلى تسجيل التحولات الاجتماعية وتبدل نظرة رجل الشارع ووعيه بالظواهر الاجتماعية والبحث عن زوايف الحس الجمعى الجديد داخل إسبانيا . بيد أن المنحى الاجتماعى فى الرواية الإسبانية المعاصرة - على عكس ما قد يتوقع - لا يعدو كونه منحى هامشياً عارضاً .

ولعل من أبرز تأثيرات التجريب على الرواية ، فى هذا الصدد ، الذى انعكس فى إنتاج العقدين الأخيرين ، البحث فى الذات ، والميل إلى جو العزلة ، والتملص من موم رجل الشارع .

### الرواية الواقعية فى القرن العشرين وإسبانيا :

من المعروف أنه بعد رواج الرواية الواقعية فى إسبانيا فى النصف الثانى من القرن التاسع ، امتداداً للواقعية الأوربية وخاصة الفرنسية ، تعترى الخطاب الواقعى فى الأدب عامة ولم يجد من يؤسس لمحتواه خاصة فى الرواية رغم ظهور روائين عظام أمثال بيوياروخا ( Pio Baroja ) ( ١٨٧٢ - ١٩٥٦ ) .

ويقول الناقد ومؤرخ الرواية الإسباني إوختيودى نورا<sup>(٨)</sup> ، فى معرض حديثه عن الرواية الإسبانية بعد الحرب الأهلية ، إن أزمة الرواية فى إسبانيا ترجع إلى بداية القرن الحالى عندما نفدت مضامين واقعية القرن التاسع عشر ، ووصلت إلى ذروتها قبل

الحرب الأهلية . ويمكننا أن نقسم تلك الفترة إلى قسمين :

١ - الفترة الأولى بعد الحرب ( ١٩٣٩ - ١٩٥٦ ) : فترة الفقر والعزلة ( الرقابة الصارمة على النشاط الإبداعي ) .

٢ - الفترة الثانية بعد الحرب ( ١٩٥٦ - ١٩٧٥ ) : فترة الخروج من العزلة والتسليح الإيديولوجي المناهض لحكم الفرد ، حتى وفاة فرانكو ، ( واقعية اجتماعية ، إرهابيات نهضة ثقافية ) .

كما أنه ، مع مقدم الديمقراطية ، يبدأ في إسبانيا عهد جديد : الحريات ، التقدم الاقتصادي ، تغير الذوق وتنطور الحس الجمالي . والأهم هو أن رجل الشارع الإسباني انفصل عن تكريس اهتمامه باحتياجاته المادية الحياتية الأولى وأضحى ينعم بجو من الرفاهية في غياب أزمات أو معضلات قومية ملحة .

أما فيما يتعلق بالرواية وصناعة الكتاب على نحو مباشر ، فينبغي أن نبرز الدور الذي تقوم به دور النشر<sup>(٨)</sup> في تشجيع الكتاب والاحتفاء بأعمالهم ، خاصة أن إسبانيا تأتى في المرتبة الرابعة بين دول العالم من حيث عدد الكتب التي تطبع فيها ، أضف إلى هذا ما يتاح للكتاب الإسباني من فرص للتوزيع في إسبانيا ودول أمريكا اللاتينية الناطقة بالإسبانية . بل يذهب بعض النقاد إلى تأكيد أنه لولا اهتمام دور النشر لما تحققت النهضة الروائية الحالية .

## المناخ الثقافي :

ليس من الهين في هذا المقام أن نحدد أو نوجز الروافد الثقافية - أو غيرها - للواقع الروائي الحالي ، لتثعب هذه الروافد وتشابكها ، ومع هذا سنحاول الاقتراب منها بشيء من الإيجاز ؛ ولعل من أبرزها :

١ - دخول إسبانيا سياسياً في الإطار الأوربي ، وما واكبه من انفتاح على كم هائل من الظواهر الثقافية والأدبية القادمة من أوروبا وأمريكا ، ونشاط حركة الترجمة ، وتراجع ما أطلق عليه هناك « الثقافة الرسمية » التي كانت تفرضها أوساط بعينها أو يفرضها نقاد بعينهم على القراء .

٢ - مع بداية عقد الثمانينيات ، أدى تقسيم البلاد داخلياً إلى أقاليم مستقلة إلى توزيع الميزانية الخاصة بقطاع الثقافة توزيعاً عادلاً إلى حد ما على الأقاليم المختلفة ، مما ساعد على توافر الأموال لدعم الأغراض والاهتمامات الثقافية والأدبية الإقليمية بهدف البحث عن الهوية الخاصة بكل إقليم ، ونشأ عن هذا تعدد البؤر الثقافية ، فبعد أن كانت تقتصر على برشلونة ومدريد ، أصبحت هناك نهضة ثقافية ، أدبية وفنية في مراكز أخرى منها إشبيلية وفالنسيا وبيخو وسان سباستيان . إلخ .

٣ - تقنيات السينما : نشأت الأجيال الحالية من الروائيين والكتاب تحت سيطرة السينما باعتبارها أداة ثقافية مؤثرة ، فيقترب الكثير من المشاهد والمواقف التي تعمر الرواية الحديثة من تقنية السينما ، بل إن بعضها ليعد نقلاً محضاً لها على الورق ، حيث نجد أساليب وقوالب تشكيلية وجمالية سينمائية مستخدمة في تركيب الرواية .

٤ - الموسيقى والتصوير : وينسحب عليها ما قلناه في الملاحظة السابقة .

٥ - ومن الظواهر المتعلقة أو المصاحبة أو المؤثرة في ذبوع الرواية الإسبانية الآن أن جمهور القراء يتقدم لأول مرة على النقد ليحتفى بالأدب الجيد ويفرض نوع الروايات التي يفضلها ، والتي يجد فيها صدى لواقعه المعيش ، ولأول مرة أيضاً يصحح النقد المتخصص مساره ليمضى في الاتجاه الصحيح وليفسر هذه الظاهرة - أو الظواهر - الجديدة .

ومن منجزات الرواية الحالية والهامة أيضاً ما أحدثته من تطور في لغة الكتابة وتطويعها للأغراض الجديدة ، لتتواءم مع مفاهيم العصر وضرورات التعبير .

ولست أدري لم يلح علينا في هذا الصدد أن ثمة تناغماً بين قضايا الرواية الإسبانية والرواية العربية في هذين الملمحين على وجه الخصوص ( نقد الرواية وتطوير لغة الكتابة ) ؟

كما أن الرواية نجحت في تسجيل ما اعتري المجتمع الإسباني مؤخراً من تغير في العادات وتطور العقلية الإسبانية ، وفي رصد الأوضاع الجديدة والتأريخ لأكبر ظاهرة اجتماعية حدثت خلال هذا القرن وهي الانتقال من المجتمع الريفي ( حتى الخمسينيات ) إلى المجتمع الحضري ، أو مجتمع

المدينة ، وكان انتقالاً سريعاً ومفاجئاً فنشأت عنه متغيرات جديدة بسلبها أو إيجابها .

ومن آثار هذه المتغيرات الجديدة والظواهر الاجتماعية التي صاحبته ، اختلاف إيقاع الحياة ، في السنوات الأخيرة على وجه خاص ، والتحول الذي أصاب القيم الاجتماعية فجعل الناس يحسون إحساساً عميقاً بالاغتراب .

ففى مجتمع المدينة ( الإطار الجغرافى والاجتماعى للنص الروائى الحالى فى إسبانيا ) ثمة خلل ناشئ من تعقيد الإيقاعات المتباينة ، أو تفاوت السرعات أو تعطلها ، بين جيل وجيل فى مواجهة ما يطرأ من أوضاع وظواهر والتفاعل معها . فهناك جيل الحرب الأهلية الذى ما زال حيس الشعور بالذنب أو بالظلم ، حسب انتمائه لأى من الفريقين المتناحرين ، وهناك مقولة « إننى أغفر لكن لا أنسى » التى ما زال يرددها أبناء ذلك الجيل سواء من انتصر ويبحث عن الخلاص النفسى مؤكداً عدالة قضيته ( التى راح ضحيتها مليون إسباني ) ، أو المهزوم الذى ما زال يسعى وراء رد اعتباره . وقد يتوهم البعض أن آثار الحرب الأهلية قد تلاشت تماماً بعد مرور ما يربو على الخمسين عاماً على انتهائها ، بيد أن تواتر الأعمال الروائية الصادرة حديثاً ، التى مازالت تتخذ من الحرب الأهلية الإسبانية ( ٣٦ - ١٩٣٩ ) موضوعاً لها<sup>(٩)</sup> ، والضجة الكبرى التى صاحبت ذكرى مرور مائة عام على مولد الجنرال فرانكو<sup>(١٠)</sup> ( ١٨٩٢ - ١٩٧٥ ) وما واكبها من نشاط كبير فى الإصدارات فى مجال التاريخ ، وعلم الاجتماع وعلم النفس والسياسة أيضاً ، لتبرهن على أن ذلك الجرح الغائر فى ضمير الشعب الإسبانى لم يندمل بعد .

وهناك جيل ما بعد الحرب ، جيل الفقر والعزلة ، الذى يرى العالم من خلال نظرة متشائمة محبطة ، نظرة تردد وخوف أمام المتغيرات الجديدة ، فهو جيل كابد ويلات الحرب دون أن تكون له يد فيها . ثم جيل الستينيات الذى يحمل الجيلين السابقين ، أولاً ، مسؤولية الكارثة ثم يعيب عليهما سليتهما إزاء العزلة والخيواء الروحي اللذين ظلت إسبانيا تبصر فى خضمهما رداً طويلاً من الزمن . وهو جيل يعتبر نفسه

تاريخياً ، مسؤولاً عن « الثورة » ضد فرانكو ، ثورة دياليكتية ، من خلال طروحاته الجدلية ( da gauche divine ) ، وبناء رأى عام داخلى مناهض لحكم الفرد ، كما يعتبر نفسه أباً للديمقراطية الحالية ، فهو قد صنعها تحت الأرض ، بعيداً عن أعين السلطة ؛ أوفى السجن ، بعد أن جاهر بمعارضته فاعتقل . ويرى أن له يداً بيضاء على الأجيال التى أعقبته ، وإن تنكرت هذه الأجيال له . وفى عصر الديمقراطية الحالى ، يشعر أبناء هذا الجيل بعظيم الإحباط ، بعد أن فقدوا الأرض الصلبة التى قامت عليها مثلهم ، « فالثورة » التى صنعوها احتلت مكانها المحتوم فى كتب التاريخ وفرغت أوعيتهم الإيديولوجية من محتواها ، لقد أصبح منطوق خطابهم الإيديولوجى « قديماً » ، ولم يعد يشير فى المثلث أى رد فعل اللهم إلا الشاؤب .

وجيل السبعينيات ، جيل الحريات الشخصية والانتخابات الديمقراطية ؛ نعم ، الجيل الذى يرى فى ممارسة حرياته الشخصية أهم منجزات عصره . وجيل الثمانينيات ، جيل النمو الاقتصادى والدخول فى أوروبا والافتتاح التام على العالم الخارجى .

وأبناء الجيلين الأخيرين لم يكابدوا ويلات الحرب الأهلية ولا آثارها ، ولم يشهدوا « ثورة » عقدي الستينيات والسبعينيات ، بل إن لهم ، فى ظل النظام الملكى الديمقراطى ، طموحات وآفاقاً مغايرة . وما يجرى بين هذه الأجيال جميعاً ، المتجاورة أفقياً فى الوقت الراهن ، ليس صراعاً مباشراً بل هو تباين فى المنظور وتفاوت فى ردود الفعل إزاء الأوضاع الجديدة والتطور الاجتماعى مع أواخر القرن الحالى ، ومن ثم الخلل الناشئ عن تعاقب هذه الأجيال أو تضافتها ، وما ينشأ عنه من اغتراب . وهو اغتراب قد يعزى أيضاً إلى شعور الإنسان المطرد بالإحباط وبالتشاؤم . فبرغم الازدهار الاقتصادى ، وبرغم التقدم التكنولوجى الهائل ، وبرغم دعاوى السلام العالمى والعدل الاجتماعى ، إلا أنه فشل فى حل أغلب المشكلات التى ما زالت تؤرق ضمير العالم . لقد فقد أثر كل إغلاق الباب إزاء أية هموم اجتماعية ، أثر الانعزال السلبى .

لصوت الشخصية التكثيف الدرامي في لحظة التأمل . وهي لحظة نابعة من الفراغ أو الخواء النفسى ، وضمير البطل « يغترب » بفعل أزمة نفسية تركته رهين هذا الخواء ، أعزل ، ويحاول هو أن يتسلح ضد هذا الفراغ بتأملاته الذاتية والغوص في أغوار ذاته المعذبة .

ومن ثم ، نلاحظ أن غياب الحدث - ديناميكية الحدث - قد طغى على السرد وحل مكانه زمن بطى<sup>(١٦)</sup> يعمق الإحساس بوطأة الأزمة على البطل ( إبراز الصراع الداخلى النفسى بتجريد المكان ) .

وعلى عكس روايات الفترة السابقة - وكذا الروايات المتأخرة التى ما زالت تتجه ذات المنهج - رغم قلتها - ، حيث يضطلع بدور البطولة قطاع من الشخوص ، وليس البطل الأوحده ، لرصد آثار أو ظروف لحظة تاريخية على المجتمع أو قطاع منه ، سواء أكان ذلك من خلال رحلة في الهواء الطلق تنتهى نهاية مؤلمة<sup>(١٧)</sup> ، أم في متجوع على الساحل يجمع بين حشد من المصطفافين السليبين<sup>(١٨)</sup> ، أو بين جماعة من المستيرين على أحد المقاهى « الثقافية » تناقش على موائده قضايا « الثورة »<sup>(١٩)</sup> أو بين أفراد طبقة بعينها في مدينة بعينها اختيرت لتسجيل التباين الفكرى والعقائلى والتفاوت الجبلى بين أفرادها مع إرهابات حقبة جديدة<sup>(٢٠)</sup> ( وكانت جميعها - أى روايات ذنك العقدين - إطاراً ومرتباً لعرض جذليات تلك الحقبة التاريخية ) ، فإننا نلاحظ ، في الرواية الإسبانية الأخيرة ، اختفاء البطل الجمعى وهيمة البطل الأوحده<sup>(٢١)</sup> على الجانب الأكبر من النص انطلاقاً من السراوى في ضمير المتكلم<sup>(٢٢)</sup> ، الذى زادت سيطرته بشكل ما على السرد الإسبانى بدءاً من أربعينيات هذا القرن .

ونحن لا نكاد نلمح ، في أعمال الفترة الأخيرة ، مشهداً يصور جموعاً محتشدة أو تجمعاً شعبياً اللهم إلا فى القليل النادر منها<sup>(٢٣)</sup> . بل إنه ، فى أغلب الأحوال ، إذا ما رصدت فى إحدى الروايات جموع فإنها تبدو ذاهلة وتلوح مغيبة عن الوعى أو مشوهة ، ممسوخة ، بفعل الرعب أو العدمية ، أو التهميش ، جموع كتلك التى تراءى فى أصفاء الأحلام أو فى المرايا المشوهة ، حصاد النفوس المورقة ، المجزأة .

ونجد هذا ممثلاً فى العديد من الروايات الجديدة التى تتميز بملء شخوصها وبوجود مساحات كبيرة للمناجاة الذاتية بوصفها أساساً للهيكل الروائى . فالإنسان جزيرة ، تحيط بها مياه معزلة من كل جانب ؛ ورغم تقدم وسائل الاتصال ، فقدت الإنسان اتصاله بالآخر ، قطع حواراه معه ، وتحول الحوار إلى مانجاة .

## رواية فراغات :

بإلقاء نظرة إحصائية على أشهر الأعمال الروائية الإسبانية الحقبة الأخيرة ، نرى أنها تنبئ على الفراغ ، أو هى نهب فراغ : الفراغ المكانى أو الداخلى النفسى أو تغيب الحدث . فالراوى - دون أن يشرك المجتمع الحضرى ، فى إطار مدينة - يتخير الأماكن القفر ، الخالية من البشر ، ساعة الفجر فى الليل المتأخر مثلاً ، فى الشوارع أو المساحات التى هجرها نخب الحياة فى أوقات السعى النهارى ، أو الأماكن نفسها فى لحظات من رحيل الناس عنها . وقد يتخير إطار المدينة صغيرة فى الشتاء حيث يقل المارة وتجرهم شدة القر على احتواء بمنازهم فتسيل نظرة البطل الخاوية بالطرقات والأهواء وحيدة وعلى الجدران الكثية لتظهر روحه من آلامها<sup>(٢٤)</sup> ؛ يفضل التجول بباحات وأبنية قصر الملك ، تحت جناح ظلام ، وفى اللحظات التى تخلو فيها من الحركة ، وتتشبث به بنعيم الطفولة<sup>(٢٥)</sup> ؛ أو يكلف - وهو الغريب الضال - صور وقنوات وجسور « البندقية » ، فى فصول السنة التى خفض فيها عدد الزائرين وتصبح المدينة الخاوية كأنها صارت لمدينته وحده<sup>(٢٦)</sup> ؛ أو هو يقضى نحيبه ويعيش لحظة لبرزخ وحيداً ، طليقاً ، فتهفو روحه إلى الأماكن البعيدة ، بادعة ، وتحلق فوق مدينة الموق ، بين المقابر والأضرحة ، بعد الخلاص الأبدى<sup>(٢٧)</sup> ، خاصة عندما يجن الليل فيصير فراغاً سمعياً وبصرياً ؛ ففى الليل تتحول الأبنية ومعالم المدينة فراغاً معتم ، موحش ، إلا من ومضات يعكسها ضمير بطل على حيز جغرافى محدد ، مساحات مكانية لها صلة بماضيه بآزمته . وفى الليل أيضاً أوفى الفجر ، تتلاشى كل أصوات وه كل موسيقى تتوقف<sup>(٢٨)</sup> ، فيسمى الفراغ سمعى بعداً آخر من أبعاد الصراع النفسى وخلفية تتيح



ونورد مثلاً على ذلك سطوراً من رواية (الأربعون) لخوان جويتسلو :

« ما بين الأحلام والضباب ، أطللت برأسك أوريا  
- اعتقدت أنها رأسك دون أن يمكنك أن تتحقق من ذلك  
في يقين مرآة رحيمة ، وحضرت المشهد المصيري  
الرهيب لشتات أمم بأسرها ، آلاف مؤلفة من  
المخلوقات الكلمى ، العمياء ، الهاربة من الأرض  
المحترقة والصلدة ، بين غابات رمادية وأهوار جفت .  
أكان التهديد الاستهلاكي للآلاف عام المشؤومة هو الذى  
يشنت الشعوب فى صخب مضطرب وفى كل صوب ؟  
أكانوا يفتشون عن مأوى فى خضم الغياهب الكثيفة  
الثقيلة ... ؟

كنت تتقدم مسرعاً وسط المشهد الحرب وكان  
مصباحا السيارة التى تستقلها يكشفان للحظات خاطفة  
أشباحاً ، وظلالاً بائسة ومرتبكة ، تتعثر فى عتامة  
الطريق وفى أيديها زجاجة عرق رخيص ، وفى قبعان  
مقلها جذوة رعب كامنة .

... والسيارة كانت سيارة طفولتك البعيدة  
( ... ) ، بدت كأنها تتحرك فى استقلالية متللة  
مهمومة ، بينما تترأى فلول محتشة ، ثملة ، ( ... )  
فى كل خطوة فى الحلكة ، تلعنكم فى لغة مهرطقة وتعاير  
كدره ( ... ) بعضها يعدو فزعاً كآرانب جبلية بوغنت  
أثناء سعيها الليلي أو ، على العكس ، تنهارى كالعث  
المحترقة فى اضطرام قبس ( ... ) كانت العربة تنزلق  
فى سرعة أعلى تدريجياً وتتفادى بأعجوبة جماهير المشردين  
الذاهلين المثقلين بالأحمال ونسلها الغزير المتعقد  
الشرس (٢٤) .

الرواية الإسبانية الجديدة : أغراضها ، اتجاهاتها :

نحن بصدد كم هائل من النصوص الروائية شديدة  
التنوع ، متعددة الاتجاهات . ويرجع هذا إلى الحرية المطلقة فى  
اختيار موضوعاتها وأغراضها وغياب أى نوع من أنواع الالتزام

الأدبى أو القيود أو الأطر الإيديولوجية عن الكاتب عند اختيار  
موضوعات ، خاصة بعد أن توطن لدى المبدعين والمهتمين  
بالحركة الأدبية افتتاع ، أو شعور ، بفشل التنظير للظواهر  
الأدبية فى التوصل إلى أية نتائج أو فى القيام بدور اجتماعى  
حقيقى (٢٥) .

كما أن حقل الرواية لم يعد يقتصر على الروائيين الكلاسيكيين  
وإنما انضم إليهم - على نحو لم تشهده إسبانيا من قبل - كتاب  
من حقل المعرفة والثقافة والأدب الأخرى من شعراء (٢٦)  
ومسرحيين (٢٧) ومشتغلين بالصحافة (٢٨) وأطباء ورجال اقتصاد  
وعلماء نفس (٢٩) واجتماع ... ، فأضحت محاولة إدراج كل  
هذا التنوع - أو هذه التعددية - تحت تصنيفات محددة يتعذر  
عملياً .

وفى غياب الرافد الواقعى الاجتماعى أو تنقيبه أو ابتساره  
ترتبط الأعمال الروائية فى الحقبة الأخيرة ارتباطاً مباشراً  
بالاتجاهات المفضلة لدى القارئ الجديد الذى أصبح ي  
قاعدة أوسع نسبياً من ذى قبل ، وهى اتجاهات تتصل أياً  
بقانون العرض والطلب وبالموضة السائدة : « رومانس  
جديدة » ، « العودة إلى الأسطورة » ، « أسطر  
الواقع ؟ » ... إلخ ، وهى مسميات أراد بها البعض ، د  
نجاح ، تصنيف بعض هذا الكم الضخم والمتنوع .  
ومن بين هذه الاتجاهات :

- ١ - روايات تجري أحداثها فى أماكن ذات جاذبية  
خاصة : لشبونة (٣٠) ، البندقية (٣١) ، الإسكندرية (٣٢) .
- ٢ - روايات بوليسية تدور أحداثها فى قاع المدينة ،  
غرار الروايات البوليسية الأمريكية ( Black novel ) والس  
الأمريكية فى عصرها الذهبى ( ونذكر احتفاء دور النشر ب  
طبع أعمال داشيل هيميت ( Washiell Hammett )  
وما تلقاه من رواج بين القراء ) . وهنا نجب الإشارة إلى  
الديمجورافى والعمرانى الذى شهدته مدينتى برشلونة ومدريد  
وإلى رغبة أدبائها وفنانيها فى إضفاء منحة « كوزموبوليتا  
عليهما ( على نسق برلين الثلاثينيات ولندن وباريس ونيويورك  
مثلاً ) من خلال إبراز كثافة وثراء حياة الليل فيهما ، و

التي قد تحتاج الآن إلى تقنين - لم لا ؟ - إلى تنظيم . ويرى النقاد أن ثمة بوادر طيبة - بوادر إبداعية - ذات منحنى اجتماعي أصيل في طريقها إلى تحقيق التواصل مع التقليد الواقعي الروائي الإسباني العريق<sup>(٣٥)</sup> . وأرى أن المد الروائي القوي في إسبانيا مازال في أوجه ، وأن المناخ الأدبي في الوقت الحاضر يسمح بالتعددية ويجمع بين تيارات وقوالب شتى ، في غياب القيود الإيديولوجية . كما أن الحرب الأهلية الإسبانية لم تعد محوراً رئيسياً من محاور القصة الآن ، لكنها ما زالت تمثل رافداً له استمرارته . إضافة إلى أن هذا المد كرس روايتين جددتين ذوي موهبة أصيلة ، تترجم أعمالهم منذ سنوات إلى اللغات المختلفة ولهم جمهور من ثقافات أخرى ، وأصبحت النهضة الروائية في إسبانيا ذات أبعاد مرصودة وشبه واضحة ، إن لم تكن محددة الملامح بالفعل على الأقل في طورها الأول ، مع نهاية عقد الثمانينيات .

وأخيراً ، في خضم هذا السيل من الأعمال والكتاب ، ثمة فئة من الروائيين الإسبان الحاليين يتميز إنتاجهم بتفرد خاص . لا يخضع لتصنيف أو لإحداثيات « التجليل » ، إن صح هذا الاشتقاق ، وهم ليسوا أغراباً على متبع حركة الرواية في العالم ، منهم بالطبع : كامبلو خوسيه ثيلا وخوان جويتسولو وإدواردو مندوتا وخوان بينيت الذي قضى نجه في مطلع ١٩٩٣ .

الخامش المشحون بالغموض والعنف . ويقتصر التناول على موقف والإثارة في حد ذاتها دون استشفاف جدى للظواهر الاجتماعية المصاحبة .

٢ - روايات تاريخية بتقنيات حديثة ، وشاع أغلبها في عقد الثمانينيات ومع بداية العقد الحالى<sup>(٣٦)</sup> .

٣ - روايات تهدف إلى الغوص في التراث والبحث عن الهوية الحضارية لإقليم ما ، أو ما يمكن أن نعتبه بروايات قليمية المستنيرة ، وهى تجارب لتسجيل العادات والتقاليد ولغة إقليم ما لحفظها من الاندثار أمام زحف ثقافة الكبرى .

٤ - روايات تيار الوعي ، ذاتية خالصة ، مكتوبة للخاصة سفوة من المثقفين ، وتراجع بعض القيم والمعايير والمسلمات صرنا الحالى مع نهاية القرن ، وتحاول إعادة اكتشاف معنى سادة والعزلة والوحدة ونظرة الإنسان الحالى<sup>(٣٧)</sup> .

على غيرها من « روايات حب » و « أدب نسائي » و « روايات بيولوجية » و « روايات فانتازيا » .. إلخ ، وتمثل إنتاجاً أصعب تحديد ملامحه أو إدراجه تحت مسمى بعينه .

ينبغي أن نوضح أن عقد التسعينيات يشهد بقيام حركة نشطة في مجال الرواية تتناغم مع النهضة الإبداعية الكبرى

## وامش :

ميجل جارتيا - بوسادا : « الشعر الإسباني في مواجهة نهاية القرن » ، صحيفة الباييس ( El Pais ) ، الملحق الأدبي ، مدريد ، ٢٧ يونيو ١٩٩٢ ، ص ٩ - ١٠ .

أندرس سانتش روبيانا : « الكلمة الأخيرة - يوميات » ، صحيفة « أ . ب . ث . » ( A . B . C . ) الملحق الأدبي ، مدريد ، ٩ سبتمبر ١٩٨٩ ، ص ١٦ .

خورخي لويس بورخس : « نثر » ، محاضرة أقيمت في ٢٥ أبريل ١٩٧٣ ضمن مجموعة تحمل اسم « الأدب الإسباني أمريكى على لسان مبدعيه » ، مدريد ، ثم نشرت كاملة على صفحات مجلة « كراسات إسبانو أمريكية » ، مدريد ، أعداد ٥٠٥ - ٥٠٧ ، يولية - سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ٦٢ - ٧٢ .

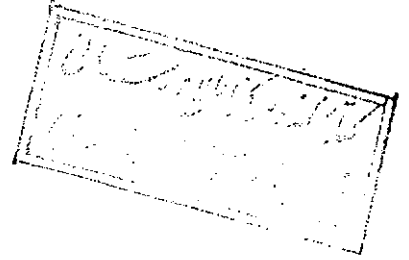
إوخنيو دى نورا : « الرواية الإسبانية المعاصرة » ، ج ٣ ، مدريد ، دار نشر « جريدوس » ، ١٩٨٨ ، ص ٦١ - ٦٦ .  
واكب هذا الجيل ازدهار الحركة الشعرية في إسبانيا وتآلق نجم شعراء كبار ، مثل فيديريكو جارتيا لوركا ( ١٨٩٨ - ١٩٣٦ ) ورافائيل البرى ( Rafael Alberti ) ( ١٩٠٢ - ) وخورخي جين ( Jorge Guillén ) ( ١٨٩٣ - ١٩٨٤ ) وبيثنى اليكساندرى ( Vicente Aleixandre ) ( ١٨٩٨ - ١٩٨٤ ) ، واحتراف النقد « الرسمى » بهم خاصة المفكر والفيلسوف الإسباني خوسيه أورتيجا إى جاسيت ( José Ortega y Gasset ) ، وهو راعى

- تلك الحركة والمنظر لها وصاحب مقولة « يبدأ الفن عندما ينتهي الإنسان ». وكان أغلب المثمنين إلى جيل لوركا من أبناء المؤسرين الذين لم يكن التكسب من الأدب أو احترافه ليؤرقهم .
- (٦) جيل معاصر لجيل لوركا . من رواده خوسيه دياز فرنانديث ( José Diaz Fernandez ) ( ١٨٩٨ - ١٩٤٠ ) ورامون خونا سندر ( Ramon J. Sender ) ( ١٩٠١ - ١٩٨٢ ) وبنجامين خارنس ( Benjamin Jarnés ) ( ١٨٨٨ - ١٩٤٩ ) .
- قام بدور أساسي في حقن الرواية الإسبانية ، في محاولة لإخراجها من عزلتها ووضعها على الطريق الصحيح جنباً إلى جنب مع الرواية الأوروبية والأمريكية الحديثة ، حيث طرّفوا منح ثلاثة :
- أ - تجديد التقنيات الروائية ، بعد أن قرأوا لـ هنري جيمس ، و « جويس » و « مارسيل بروست » و « ستندال » ...
  - ب - الالتزام الحقيقي بقضايا المجتمع ، السياسة والاجتماعية : مطالب العمال ، تحسين الأجور ، الحريات ...
  - ج - اختيار موضوعات جديدة لم يتناولها الأدب الإسباني عامة حتى ذلك الحين ولم يوطأ ما تستحقه من اهتمام في رأيهم مثل حرية المرأة وحرية الجنس والتأسيس لمعايير أخلاقية جديدة تنبع من الطبقات الكادحة وليس من الطبقات التقليدية القديمة كما كانت الحال في الأدب « الرسمي » ، وذلك بعد انصاهم بالأدب « الثوري » الذي كان يكتب ، بعد الحرب العالمية الأولى ، في روسيا وألمانيا على وجه الخصوص . كما كانوا من دعاة نيل الحرب والنصرة العسكرية العدوانية في أوروبا والتطلع إلى السلام الاجتماعي والعالمي .
- (٧) ينبغي أن نصف روائى هذا الجيل حسب مواقفهم خلال الحرب الأهلية وعلاقتهم بحكم فرانكو في أربعة تصنيفات :
- ١ - روائيون في المنفى حرمت أعمالهم في إسبانيا طوال حكم الجنرال تقريباً ، وأهمهم : فرانيسكو آيالا ( Francisco Ayala ) ( ١٩٠٦ - ) ، ورامون خونا سندر ( Ramon J. Sender ) ، وماكس أوب ( Max Aub ) ( ١٩٠٣ - ١٩٧٢ ) .
  - ٢ - روائيون من أتباع فرانكو وحاولوا ، ضمن جماعة من المثقفين ، التنبؤ بحكمه ، ومنهم خواكين فوكسا ( Joaquin Foxa ) ( ١٩٠٣ - ١٩٥٩ ) ، وجونزالو تورنتي بايستر ( Gonzalo Torrente Ballester ) ( ١٩١٠ - ) .
  - ٣ - روائيون داخل إسبانيا في وضع شبه محايد من السلطة ، وأهمهم كاميلو خوسيه ثيلا ( ١٩١٦ - ) .
  - ٤ - روائيون داخل إسبانيا ومناوئين للسلطة وأهمهم ميغيل ديليس ( ١٩٢٠ - ) .
- (٨) من بين دور النشر الكبرى في إسبانيا التي تعتبر على نحو ما مسؤولة عن ذبوع الرواية في الربع قرن الأخير نذكر : دار نشر « سبيس بارال » ( Seix Baral ) خاصة أن مديرها هو الأديب الكبير كارلوس بارال ( Carlos Barral ) ، ودار نشر « بلانتينا » ( Planeta ) وتنتج جائزة سنوية في مجال الرواية تبلغ قيمتها ما يوازي نحو نصف مليون دولار ؛ ثم دارا نشر « ألفا جوارا » ( Alfaguara ) ونوسكيت ( Tusquets ) ، من بين دور أخرى . ولا تخفى هذه الدور أنها حققت مكسباً حالياً من وراء تشجيعها للرواية والدعاية لها ، بيد أنها في الوقت ذاته ، في السنوات الأخيرة على الأخص ، أخذت تطبق مبدأ انتخايب في النشر ، بعد أن وضحت معالم الحركة الروائية الأخيرة ، ونكيس الروائيين « الكبار » حسب اتجاهات جمهور القراء . ومن أطرف ما في هذه الظاهرة أن القراء الآن ، على عكس المتوقع ، يفضلون الروايات الطويلة ، كثيرة الصفحات ، على الروايات القصيرة على اعتبار أنها - أي النوع الأول - استثمار جيد لأموالهم ( ففارق السر زهيد ) ولأن الروايات القصيرة لا تشبع فضولهم . وهناك من النقاد ما يعيب على الروايات كثيرة الصفحات ( التي يفضلها الناشر نفسه على اعتبار أنها خير دليل على موهبة الكاتب الإبداعية ) التسرع على حساب الحكمة والزناية والحشو ، وهو حكم لا يخلو من صدق .
- (٩) ونذكر منها رواية ك . خ . ثيلا : « أغنية لفتيلين » ( ١٩٨٣ ) ورواية فرانيسكو أومبرال ( Francisco Umbral ) ( ١٩٣٤ - ) التي تحمل عنوان ( أسطورة القصر المشعوز ) ( ١٩٩٢ ) وروايتي أنطونيو مونيوت مولينا ( ١٩٥٦ - ) : ( طوبى له ) ( ١٩٨٦ ) و ( الفارس البولندي ) ( ١٩٩١ ) .
- (١٠) من أفضل الأعمال التي كتبها روائى إسباني احتفالاً بهذه الذكرى ، هو آخر ما كتبه مانويل بانكت مونتالبان وصدر في غاية ١٩٩٢ تحت عنوان ( فرانكو ، أعدائك لا ينسونك ) ، برشلونة ، دار نشر « سبيس بارال » .
- (١١) أنطونيو مونيوت مولينا : ( طوبى له ) برشلونة ، دار نشر « سبيس بارال » ، ( ١٩٨٦ ) .
- (١٢) أنطونيو جالا : ( المخطوط القرمزي ) ، برشلونة ، دار نشر « بلانتينا » ، ١٩٩٠ .
- (١٣) إدواردو مندوتا : ( الجزيرة الغربية ) ، برشلونة ، دار نشر « سبيس بارال » ، ١٩٨٩ .
- (١٤) خوان جوتيسولو : ( الأرمعون ) ، مدريد ، دار نشر « موندادوري » ، ١٩٩١ .
- (١٥) انظر (١٢) ، الفصل الرابع .
- (١٦) تتكرر الإشارة إلى الزمن البطيء في أغلب أعمال الفترة التي نحن بصدها ، نورد هنا مثليين من رواية ( المخطوط القرمزي ) ( انظر (١٢) بلسان البطل : « الزمن لا يمر إذا وإنما نحن الذين نتحرك فيه على نحو آخر » ( ص ١٥٨ ) ... الحياة لا تتحرك : نظل ساكنة ، تحدها حدود غامضة متاخة للصوت . ونحن نلجها أو نخرج منها - أي أننا موجودون - ما دامت ثمة حياة » ( ص ٤٤٨ ) .
- (١٧) رافائيل سانشث فيرلوسيو : ( الحاراما ) ، برشلونة ، دار نشر « دمينيو » ، ١٩٥٦ .
- (١٨) خوان جوتيسولو : ( الجزيرة ) ، المكسيك ، دار نشر « سبيس بارال » ، ١٩٦١ .
- (١٩) مانويل بانكت مونتالبان : ( عازف البيانو ) ، برشلونة ، دار نشر « سبيس بارال » ، ١٩٨٥ . انظر (٢٠) أيضاً .

- (٢٠) خوان مارسبه : (الأمسيات الأخيرة مع تيريسا) ، برشلونة دار نشر «شيفيل بارزال» ، ١٩٦٦ .
- (٢١) يتضح هذا بشكل جلي في التحول الذي يعثر أعمال كاتب واحد مع تغير الحقبة التاريخية والذي يعثر أيضاً منظور الكاتب نفسه بمرور الزمن . فالبطل الجمعي مثلاً في رواية (الحزيرة) لجو بيسولو الذي يعرض لشريحة من المثقفين العدميين في منعطف خطير من تاريخ إسبانيا تدور بينهم حوارات مطولة وجدليات بصدد الوضع السياسي والاجتماعي في إسبانيا ، تحول الآن إلى بطل أوحده (راوي - بطل) ، بعد ثلاثين عاماً ، في رواية «الأريعون» ، وأضحى الحوار مناجاة ذاتية ، وأصبح الفرد يرى الجماعة من منظور مشوه . ونلاحظ ذلك أيضاً على رواية «عازف البيانو» لبائثك مونتالبان (بطل جمعي) وروايته الأخرى (جاليندث) (١٩٩١) (بطل أوحده - مناجاة ذاتية) .
- (٢٢) يعيب النقاد على شيوع استخدام ضمير المتكلم في السرد (الراوي - البطل) أنه قد صار ذريعة لإهمال عناصر بنية القصة ودلالاتها ، فقد أصبح السعي وراء التكلف الجمالي المقيم هو هدف الكثير من الكتاب الذين لا يقتنض حرفة السرد . وعلى هذا ، يتحول القصص إلى ضرب من ضروب الخطابة ويصير التصدي للسرد هروباً منه وتغدو الطرافة إسهاباً ومطاً ، ثم إنه حين يفشل توظيفها تصبح عبثاً على النص .
- (٢٣) نذكر من بينها على سبيل المثال رواية (طوبى له) (انظر ٩١) ، ورواية (أسطورة القيصير المشعوز) (انظر ٩١) ، ورواية إدواردو مندوتا : (مدينة العجائب) ، برشلونة ، دار نشر «سيس بارزال» ، ١٩٨٦ .
- (٢٤) انظر (١٤) ، ص ص ١٥ - ١٦ .
- (٢٥) من أطروح مانويل بايثك مونتالبان التي عرضها في السنوات الأخيرة «الرواية الإسبانية الجديدة» - ج١ ، مدريد ، النشرة الثقافية للوكالة الإسبانية للتعاون الدولي ، ١٩٩٠ أن من أهم قضايا الرواية الإسبانية هي اختفاء الوظيفة الاجتماعية للكلمة في العقدين الأخيرين ، وعلى المبدعين أن يستعيدوا وظيفتهم الاجتماعية وأن يعيدوا هذه الوظيفة للكلمة . ويرى أنه كاتباً له دور الكاتب المصري القديم نفسه (الكاتب الجالس القرفصاء) الذي كان يضطلع بمهمة تسجيل الكلمات الجديدة وبالتالي الأفكار . وهو بذلك بصير شاهداً على التحولات التي تعثرى مجتمع . (الكاتب الجالس القرفصاء) ، مدريد ، مجلة «أوكسيدنتي» (الغرب) ، بولية - أغسطس ١٩٨٩ ، ص ص ١٣ - ٢٨ .
- (٢٦) وأشهرهم بيررا جيمفيرير (Pere Gimperrer) (١٩٤٥ - ) ، وفيلكس دى أنوا (Felix de Azua) (١٩٤٤ - ) ، وفيلكس جيراندى (Felix Grande) (١٩٣٧ - ) ، والمودينا جراندى (Almudena Grondes) (١٩٦٠ - ) .
- (٢٧) أهمهم على الإطلاق الكاتب متعدد المواهب أنطونيو جالا (انظر ١٢) .
- (٢٨) ونذكر منهم : خوان لويس ثيربان (Juan Luis Cebrian) (١٩٩٤ - ) ، ورئيس مجلس إدارة ورئيس تحرير واحد مؤسسى صحيفة «البابيس» (El Pais) أوسع الصحف الإسبانية انتشاراً في الوقت الراهن .
- (٢٩) كما في حالة خوان أنطونيو بايبيخو ناخيرا (Juan Antonio Vallejo - Nagera) الحائز على جائزة «بلانيتا» في مجال الرواية لعام ١٩٨٥ ، عن روايته التاريخية : «أنا الملك» ، برشلونة ، دار نشر «بلانيتا» ، ١٩٨٦ .
- (٣٠) رواية أنطونيو مونيوت مولينا : (الشتاء في لشبونة) ، برشلونة ، دار نشر «سيس» بارزال ، ١٩٨٧ .
- (٣١) انظر (١٣) .
- (٣٢) رواية تيرينثي مويش (Terenci Moix) (١٩٤٤ - ) : (حلم الاسكندرية) ، برشلونة ، دار نشر «بلانيتا» ، (١٩٨٧ ؟) .
- (٣٣) ونذكر من أهمها : رواية تيرينثي مويش التي نالت جائزة «بلانيتا» في عام ١٩٨٦ : «لا تقل إنه كان حليماً» ، (برشلونة ، ١٩٨٦) ؛ ورواية «أنا الملك» (انظر (٢٩)) ؛ ورواية : (بيوس الثاني عشر والحرس المغرب وجزال أعور) لفرائيسكو أوميرال (برشلونة ، دار نشر «بلانيتا» ، ١٩٨٦) ؛ وروايته الأخرى : (أسطورة القيصير المشعوز) (انظر (٩)) ؛ ورواية (المحظوظ القرمزي) (انظر (١٢)) .
- (٣٤) ونذكر منها على سبيل المثال ، رواية (الرجل العاطفي) (دار نشر «أنا جراما» ، ١٩٨٦) لخايبير مارياس (Javier Marias) (١٩٥١ - ) ؛ ورواية : (فوضى اسمك) (دار نشر «ألفاجوارا» ، ١٩٨٨) للروائي خوان خوسيه مياس (Juan Jose Millas) (١٩٤٦ - ) .
- (٣٥) إجناتيو إتشغازيا : (مسافات واتجاهات) ، مجلة الأوروغالو (El urogallo) ، مدريد ، سبتمبر - أكتوبر ١٩٩١ .

# خاية النحل ... حرية النحل

سليمان العطار



- ١ -

هذه السطور حول عمل روائي كتبه عالم اللغة والشاعر والناقد الأدبي والسياسي ثم الروائي ( الإسباني ) كاميلو خوسيه ثيلا ( نربيل ١٩٨٩ ) . العمل هو رواية ( خلية النحل ) التي تحمل عنوانا آخر ثانويا ( الطرق الضالة ) . وكان هذا العنوان الثانوي استدراك ضروري لتحديد « الرمز الأدبي » وفصله عن الموجود الطبيعي ، الذي حملت الرواية اسمه وهو ( خلية النحل ) ؛ لأن النحل - كما هو معروف - ينطلق من خليته ، ويتحرك بحثا عن الرحيق « الغذاء » في دائرة نصف قطرها بضعة كيلومترات ، ويتبع في حركته طرقا منضبطة يعرفها سلفا ويعود بعدها إلى خليته محملا بغذائه المضمون ، كأنه يسير على خطوط خريطة مرسومة بدقة مثل خرائط الطرق الجوية للطيران المدني .

ندرك من هذا أن عنوان الرواية عبارة عن رمز يكثف مدلول العمل كله ، وأن هذا المدلول يمكن استخراجه من دال طبيعي هو خلية النحل بعد تحويلها إلى علامة سيميولوجية جمالية بافتراض خلية نحل يسلك نحلها طرقا ضالة ؛ فلا يعود لخليته بعد الخروج منها ، أو قل هو لا يعرف له خلية يسعى إليها ،

ومن ثم يقتضى عمره بحثا عنها ، فيجدها أو لا يجدها لكنها دائما الخلية المفقودة بمعنى ما للفقد. إن خلية النحل في العمل هي الوطن : إسبانيا والنحل هم الإسبان كلهم بجمع نحلهم وانتياءاتهم . وباستقراء هذه العلامة السيميولوجية الجمالية بحثا عن خصائص خلية نحل يسلك نحلها طرقا ضالة نفهم ما يلي :

١ - إن مهمة الإنسان تشبه مهمة النحل الضال . فوجوده يقتصر على البحث عن الغذاء . ولما كان النحل ضالا ، فهذا الإنسان التبعي قد لا يجد الغذاء قط فينحل ويصفر وجهه ، ويرتعد جسمه ويمتد تفكيره وتتداخل أمام عينيه الصور ويقع تحت تأثير كوابيس الجوع . وقد يجد من الغذاء ما يتخمه فيسمن ويترهل ويبرز له كرش مقيت ويقع تحت تأثير وهم القدرة الزائفة لامتلاك ما يزيد عن حده ، فيبدو مختلا في سلوكه وملبسه ورؤيته للعالم . وهذا ما نجده بالضبط داخل شخصيات الزوابة التي تنقسم إلى مجموعات من الأزواج المتضادة : فريق مهزول ناحل البدن ، وفريق مسمن فانض الشحم واللحم / فريق رث الثياب ، وآخر بالغ الأناقة إلى حد مضحك / فريق مأكول ، وفريق آكل للمأكول ... إلخ .

حرية الإنسان تحت الديكتاتورية هي الرعب، والاقتصار على البحث عما يملأ البطن في آلية للحياة تقتل كل ما هو نبيل فيصير الإنسان نحلة ذات نشاط محموم بلا نتيجة سوى تأكيد حشريته وخضوعه لدورة الطبيعة وخروجه من التاريخ ، والتاريخ ليس له إلا معنى واحد : هو الحرية . والحرية أن يصنع الإنسان مصيره ، ويخرج الطبيعة عن دورتها الآلية لتصبح مجرد مقياس زمني متغير لا طراد التقدم الذي يعمق إنسانية الإنسان ويسخر كل شيء من أجله ويحميه من أن يكون مسخرا من أجل الآخرين

## — ٢ —

إن توفيق الكاتب في اختيار عنوان روايته كاد يغني عن قراءة العمل نفسه . لقد أجل رؤيته السياسية والفلسفية لواقع يخضع للديكتاتورية ويفتقد الحرية . ومع ذلك فالعنوان لا يكفي . لا بد من التفاصيل التي تبعدنا عن المفاهيم التجريدية للرمز ، وهذه التفاصيل ستكون أكثر إجمالا من العمل الروائي الكبير الذي يبلغ حوالي ٣٠٠ صفحة في طبعاته الإسبانية . وإجمال التفاصيل ينبع من تقنية أصيلة تجعلنا تنغمس في الرواية متحولين في عالم جمالي فريد . وهذه التقنية تنبع من الالتئام العميق بين العنوان والعمل نفسه بطريقة خفية حتى لا نكاد نتمسك بها إلا بالتأمل البالغ العمق في العمل . إن دخولنا إلى الرواية يشعرون أننا ندخل في عنوانها فينفض إلينا ، بمعنى أننا نجد أنفسنا في خلية نحل غريبة . وإذا كان أحدنا قادرا على أن يعدّ نحل أية خلية نحل فيستخرج لنا عدد شخوص الرواية . إن شخوص الرواية - في كثيرهم - يمثلون خلية نحل حقيقية . والمدّش قدرة الكاتب على ربطهم بخيط واحد شبكي والأكثر إدهاشا هو وجود هذا العدد الغفير من الشخصيات ( داخل حيز ٣٠٠ صفحة من القطع الصغير ) في رواية واحدة دون أن تقع في الملل ودون أن يقع هو في الاضطراب ، أيضا دون تسطيح أي من الشخوص أو دون أن يُفقد أي من تلك الشخوص الوجود الوظيفي في العمل .

كيف يحدث ذلك ؟

لقد تم ذلك عن طريق ساعة بيولوجية تدير العمل الجمالي الحى ( الرواية ) إدارة دقيقة محكمة : أحداث الرواية الأساسية

٢ - آلية الحياة ، فكما لا نتوقع من النحل إبداعا أو اختراعا أو تغييرا لنمط حياتها ، فالمجتمع آلى الحركة والآلية كما تحول دون الإبداع فإنها تحول دون التعاطف بين البشر ، فيقع الحب تحت سطوة الآلية ، فالجوعى والمتخمون في آن لا يعرفون الحب . ومع ذلك فنحل ضال ، قد يضل عن آليته ويقع في أسر نوع تعيش من الحب الذى يرتبط بحلم « حب البقاء » .

٣ - قدرة النحل على السلع ، هي قدرة هائلة لكنها استشهاد . فمن المعروف أن النحلة التى تلسع أحدا تخرج مع اللسعة جهازها الهضمى وتوت . فاللسع استشهاد وهو قادر على حماية الخلية ، فقط من أجل بقاء الخلية ككل ، لأن أجنبا دائما يأتى ويستولى على إنتاج الخلية من العسل . أى تعاسة ! والتعاسة أكثر في خلية النحل الإنسانية ، فلأن طرق نحلها ضالة يحدث أن يصطدم النحل ببعضه فيلسع بعضه بعضا . ويصبح حتى حلم « حب البقاء » مجرد وهم .

٤ - النحل في النهاية حشرات اجتماعية ، ومخلوقات رواية خلية النحل تخلق عندنا انطباعا بأن البشر فيها حظهم من الحياة هو حظ الحشرات ، ويتحول إحساسهم بالألم أو الانتعاسة أو الانسحاق مجرد إحساس آلى لا يدفع إلى الثورة وإثنا إلى الاستسلام للإحساس ، واستقباله باعتباره شيئا طبيعيا . فهم خاضعون للطبيعة مثل الحشرات ؛ لا شيء سوى ليل ونهار أو صيف وشتاء وربيع وخريف أو ميلاد وطرق ضالة ثم المقبرة .

٥ - أن ملكة النحل تملك ولا تحكم وليس ذلك لأنها ملكة دستورية ، وإنما فحسب لأن رعاياها حشرات مطيعة تصنع الغذاء للملكى هذه الملكة التى تعيش هادئة في قصرها ناشرة الرعب بين الرعايا لمجرد أنها موجودة . إن الحاكم ذا السلطة المطلقة يشبه الملك الدستورى ظاهريا ، لكنه ضخم الحجم منظره مثير للرعب ، فيطلق الرعب ليحكم بالنيابة عنه ، ومن يحكمهم الرعب لا يحتاجون لدستور بل لا يحتاجون لشيء سوى إعداد غذاء ملكى لخلائق هذا الرعب حتى يستمر الرعب ، ويقل شره المباشر بتفاهم شره غير المباشر .

٦ - إن هذه المملكة التى لها أمير ( هو ملك إسبانيا الدستورى حاليا ) ، يحكمها الرعب الذى اسمه « فرانكو » .

عمله وتهدئة النغمة هنا وهناك . ومع ذلك - كما يقول نيلنا نفسه - فقد كان عمليا ووافق على شروط رقابة بيرون حتى لا يموت العمل نهائيا بعدم نشره . وقد عاقبه إسبانيا بطرده من نقابة الصحفيين ومنعه تماما من الكتابة في الصحافة الإسبانية .

إن المساحة الزمنية الضيقة (٢٤) ساعة بثقوبها مكنت الكاتب من ربط الشخصيات وحسن ترتيبهم كأنهم بضائع في فترية محل تجارى (والفترينات مهمة جدا في تحديد مغزى العمل كما يظهر في تفاصيل الرواية) ، ولكنها فترية سحرية يخترق النظر فيها اللحظة الراهنة كل اللحظات السالفة .

وكما ضاقت المساحة الزمنية لتسع لمعرفة كل شيء عن خلية النحل كذلك تضيق المساحة المكانية ، فمركز الرواية مقهى دونيا روزا ، إنه صندوق خلية النحل نخرج منه ونعود إليه مع حركة الساعة ( خلال ٢٤ ساعة مليئة بالثقوب ) ومع كل دخول وخروج - وعبر ثقوب الزمن - نتحرك عبر إسبانيا كلها فتتعرف أماكن أخرى . ويتسع عدد الشخصيات ونرى وقائع الحياة ، فتكاد الرواية تخلو من الأحداث المتعارف عليها في الروايات . وأما إذا كان ثمت أحداث ، فهي أحداث أشبه بوقائع التاريخ الذاتى لإسبانيا وللأشخاص . إن تحديد المكان (مقهى) ثم انتشاره عبر إسبانيا كلها ( بين الحين والحين نظير خارج إسبانيا أيضا ) ينطبق على هوية خلية النحل ويتوازى جماليا مع تحديد الزمان ثم انتشاره . وكما لا يفهم الزمان دون مكان والعكس صحيح ، فإن وحدت الزمان والمكان شكلا بعدين للوجود في عالم الرواية، وهما بعدان بالغا التحديد وبالغا الهولية ، وبين التحديد والهولية تتبدد الشخصيات ثم ترتبط وتتحدد كما تتبدد « الشغالة » من خلية النحل ثم ترتبط وتتجمع داخلها .

وكما استمد الكاتب رمزه من عالم الحشرات ، أيضا استمد منها كثيرا من أدوات التقنية ، فكما يتحرك العنكبوت في بناء بيته تفعل شخوص الرواية في تشكيل بيتيها ، ولكن لكثرة الحشرات - عفوا : الشخوص - في الرواية يستخدم شخصية مركزية ويمنحها السائل كله تقريبا الذى يتم إفرازه خيوطا لربط كل وحدات العمل لتشكيل بيت النحل الإنسان : « عالم الرواية » . وهذا السائل المفروض ليس إلا قلق هذه الشخصية

تشمل مساحة زمنية قدرها ٢٤ ساعة . والكاتب يروح ويحيى في هذه المساحة التى تمتد من مساء أحد الأيام إلى مساء اليوم التالى . نلثت معه دون توقف . ومع ذلك فهذه الساعات الأربع والعشرون مليئة بالثقوب الزمنية التى تسقطنا فى آبار ماضى كل الشخصيات فترى الماضى وقد تحول إلى مادة تشكيلية للملامح الشخصية فى اللحظة الراهنة بل وملاعها المستقبلية . إن الزمن هكذا يصبح عنصرا جوهريا فى التشكيل الجمالى للشخصيات ، والشخصيات ليست مطلوبة لذاتها وإنما هى ملامح واقع تعيش عاشته إسبانيا من أول القرن وحتى نشر الرواية ١٩٥١ ، وربما بعد ذلك لمدة ربع قرن .

واختيار هذه المساحة الزمنية ( ٢٤ ساعة ) يتسق تماما مع عنوان الرواية . إن واقع خلية النحل ثابت فلا يحدث لها تغيير من داخلها ، وإنما التغيير يتم من خارجها : ليل ثم نهار ، فصول السنة . الخ . ولهذا يكفى ٢٤ ساعة لمعرفة كل شيء عن خلية النحل أو عن مدريد الأربعينيات أو عن إسبانيا ذلك الزمان أو عن أى خلية نحل - أقصد : عن أى وطن - يخضع للديكتاتورية سواء أكان الديكتاتور اسمه فرانكو أو اسمه هتلر أو زيد أو عبيد من هنا تأتى أصالة رواية خلية النحل . إنها عملية تنطبق على إسبانيا الأربعينيات تمام الانطباق : أساء الشخص ، الأماكن ، أحداث تاريخية يعينها بل إن الكاتب جعل من الشارع الذى ولد فيه عنصرا مكانيا مهما فى الرواية . وبرغم هذه العناصر المحلية الصارخة ، فإن هم الكاتب كان أشبه بهم بـ عالم الحشرات عندما يدرس خلية نحل ، فما ينطبق على نحل إسبانيا ينطبق على نحل الأرجنتين أو ألمانيا أو جنوب أفريقيا أو أى نحل على أى كوكب ، فالروايات يعالج جماليا قضية بؤس الإنسان عندما يفقد حريته . ويكفى أن نعيش ٢٤ ساعة فى هذا الجحيم حتى نرى كل شيء ونعرف كل شيء عن خلية النحل حتى لو كانت مجتمعا إنسانيا ، ولا يهم أن يكون هذا المجتمع إسبانيا أو غير إسباني ولهذا عندما منعت الرقابة فى « إسبانيا - فرانكو » نشر الرواية ( رغم محاولة الناشر إغراء السلطة على نشرها نشرة فاخرة غالية السعر محدودة الانتشار ) ، تم نشرها فى بوينس آيرس بالأرجنتين فى عهد ديكتاتور آخر هناك هو الجنرال « بيرون » تحت شروط قاسية ، وليس أقسى على الكاتب من أن يطلب منه حذف أجزاء من

منذ استيقاظها حتى يحين رقادها . ثم تسعل وتبسم .  
وعندما يصفو منها المزاج ، تجلس في المطبخ وتقرأ روايات  
وقصص المغامرات . التي تكون أفضل كلما كانت ذموية .  
وفي كل غداء . ومن ثم تهوى مداعبة الآخرين بأن تقص  
عليهم بعض الجرائم ...

هكذا تبدأ ملامح دونيا روزا في التحدد . إنها مخلوق غير  
تاريخي ، وأذن من « الأرض » في الطبيعة التي يتغير مظهرها  
بتغير الفصول . إنها أيضا نحلة منحلة ، فالنحلة لا تتوقف  
عن جمع الرحيق ، لكن الرحيق أيضا يتغير بتغير الأزهار مع  
تغير الفصول . أما دونيا روزا فهي لا تتوقف عن جمع الشيء  
نفسه : القطع النقدية ، وعن تدخين السجائر نفسها واحتساء  
الشراب انفسه ؛ وعسل النحل من أجل غذائه وغذاء  
الآخرين ، أما هي فقطعها النقدية في تخزين دائم .

وكما بدأت معالم شخصية دونيا روزا في التحدد بدأت  
خصائص لغة الرواية في التميز إن اللغة في هذا العمل ليست  
أكثر من ثروة على لسان الراوي الذي لا يخفي نفسه عنا فهو  
يقول في النص السابق ( وبالنسبة لي شخصا ) . إن الراوي  
الثرثار يحاول أن يقتنعنا بصلته بدونيا روزا وغيرها من « نحل »  
الرواية . وهو ثرثار لا يتوقف عن الثرثرة والانتقال بفقرات  
ثرثرته من فقرة بعد فقرة إلى شخصيات روايته شخصية بعد  
شخصية ، وهو يغادر بنهاية الفقرة أو الفقرتين ( وقليلًا بنهاية  
أكثر من فقرتين ) إحدى الشخصيات في موقف غالبًا معلق  
لا نعرف نهايته . ثم بعد عدد من الفقرات يفض الموقف  
بالعودة إلى الشخصية نفسها أو بتدخل شخصية أخرى . وإذا  
توقف الراوي قليلًا عن الثرثرة ، فقط لكي يترك إحدى  
الشخصيات تثرثر أو تهذي في مونولوج أو مخاطب آخر في  
ديالوج ، وذلك إذا التقت تلك الشخصية خلال وقائع حياتها  
بين الحركة الدائبة والسكون بآخرين .

ولهذا يستمر في ثرثرته بادئا فقرة ثانية ومقدما وجها آخر  
هكذا :

القس الأب دي نافاراتي ، والذي كان صديقا للجنرال  
ميجيل برعمو دي ريفيرا ، توجه لزيارة الجنرال وركع  
بين ... إلخ .

المركزية التي لا تتوقف عن الحركة الظاهرة أو الخفية خلال  
الرواية . إن انتقالات الكاتب المثيرة مثل نموذجنا ناجحا لحركة  
كاميرا سينمائية لمخرج يركز أسلوبه في تركيز أول كل انتقالة  
على وجه إنسان ، ثم يخرق هذا الوجه بحيلة غير الأزمنة  
والأماكن في ذاكرة هذا الوجه من ناحية ، وفي واقعه من ناحية  
أخرى . وكل الانتقالات تمهد للوصول إلى وجه تلك  
الشخصية المركزية . إن تلك الشخصية تظهر في الرواية بعد  
عدد قليل من أول صفحاتها .

### - ٣ -

ولكن كيف تظهر تلك الشخصية المركزية ؟ إنها تظهر في  
مقهى دونيا روزا ( صندوق خلية النحل ) . وإذا اعتبرنا هذه  
الشخصية - من باب تقريب ما نريد إيضاحه للقارئ - بطلا  
للرواية فإن صاحبة المقهى هي البطل المقابل ، وكلاهما ليس  
أكثر من فرد من أفراد خلية النحل المتساوين في العقم وفي  
النشاط . وحتى يتضح دور البطل التقني من الأفضل عرض  
صورة البطل المقابل : دونيا روزا . إنها إنسان آلي بغيض ،  
وبها تفتح الرواية هكذا :

- علينا ألا نفقد زاوية النظر ، لقد سئمت من تكرار  
ذلك القول ، إنه الشيء الوحيد الذي يستحق الاهتمام .  
دونيا روزا تذهب ونحى بين موائد المقهى تاركة أردافها  
المهولة تعثر بالزبائن . لا تتوقف عن النقيق قائلة : « لقد  
طفح بنا الكيل ! ما أجل الحياة ! » بالنسبة لدونيا روزا  
العالم هو مقهاها ، وما حول مقهاها هو كل ما هنالك . ثمة  
من يقول إن العيون الضيقة لدونيا روزا تلمع عندما يأتي  
الربيع وتبدأ الصبايا في الخروج بشياهن القصيرة والسافرة .  
وبالنسبة لي شخصا ، فانا أعتقد أن كل ذلك مجرد كلام  
فارغ . إن دونيا روزا ما كانت لتطلق سراح فلس واحد من  
فضة من أجل عيون أي شيء في العالم . لا في الربيع ولا في  
غير الربيع . فهي تهوى فحسب جمع القطع النقدية من بين  
الموائد دون تفريط أو تراخ . أما إذا اختلت بنفسها فهي  
تدخن سجائر التسعين ( نوع شعبي رخيص ) وتحنس  
مشروب الأوخين ( أيضا مشروب شعبي رخيص ) . وذلك



والفقرة التالية يعود لدونيا روزا :

« أى خلق لله أولئك وأولئك - هكذا تفكر - لابد من امتلاك كليتين . دونيا روزا لها وجه ملء بالبقع ، وفيما يبدو فإنها تغير جلدها وكأنها سحلية . وعندما تقع في تأملاتها ، تذهل عن وعيها فتستخرج من وجهها نشارة مثل شرائط مكرمشة . ومن ثم تعود لوعيتها فتنتزه مرة أخرى هنا وهناك مبتسمة - عن أسنانها الصغيرة السوداء - في وجه الزبائن الذين تكن لهم الكراهية في أعماقها

ثم فقرتان عمن اسمه « دون ميلندس » ثم فقرتان حول الزبائن بعامه ثم فقرتان عن « دون خايي أرثي » . . . ويستمر إلى أن يصل إلى هذه الفقرة :

« دون خوسيه - تحدث عنه قبل ذلك : كاتب نيابة اغتنى بضربات حظ - يتحدث في المقهى بكثير من السلطة ، فمند عامين ، وقبل انتهاء الحرب ( الأهلية الإسبانية ) بقليل حدثت مشادة بينه وبين عازف الفيلولين . فنادى دون خوسيه على المالكة ، وقال لها : إما أن تلقى بهذا . . في الشارع وإما فلن أضأ هذا المحل . عندئذ وضعت دونيا روزا العازف في الشارع ولم يعد يعرف عنه شيء ، بعد ذلك . الزبائن الذين وقفوا من قبل في صف العازف ، بدأوا يغيرون من رأيهم . وفي النهاية كانوا يقولون بأن دونيا روزا قد أحسنت الصنع ، فإنه ينبغي الضرب بيد من حديد . ووضع المسىء في مكانه . وهذا الأسلوب سيعرف كل واحد كائنا من كان - الحد الذي يتوقف عنده ! والزبائن عند قوفهم ذلك كانوا يأخذون هيئة جادة ومتصلبة ومنعقدة الحياء . إذا لم يكن هناك نظام فلن توجد طريقة لإحسان شيء . يستحق الجدارة . هكذا كانت تتناثر الكلمات بين الموائد »

دونيا روزا مثل فرانكو وزبائن المقهى هم الشعب الإسباني ؛ هذا ما تريد أن تقولوه الفقرة السابقة ، وهي مقولة لا تعنى الكثير ، لكن الكثير المقزع هو موقف الزبائن الذين اعترضوا موقف دونيا روزا الفاشي ، ثم أمام عجزهم لرده انقلبوا إلى مؤيدين . صاروا فاشيين أيضا برددون الأفكار الفاشية . صاروا ضد العدالة والإنسان . ضد الحرية . ضد

أنفسهم . دونيا روزا بمظهرها المقرز تصبح مقبولة من الزبائن بل يصيرون نسخا منها ومن هنا نفهم تعاطف دونيا روزا مع هتلر وإحساسها الغامض بارتباط مصير مقهاها بمصيره . إنه نفس إحساس فرانكو نحو هتلر .

ويتوالى ظهور دونيا روزا واختفاؤها ، ونزداد تعرفا عليها . ولكننا نلاحظ أن الكاتب في فقرات ثلثته التي تتدفق من أول الرواية حتى آخرها يقدم هذه الفقرات في ظل حسابات دقيقة . ونكتشف عن هذه الحسابات أولا بأول . فالفقرات تتابع بنظام يجعل من الفقرة التالية كاشفة لعمق أبعد في التركيب الجيولوجي للفقرات السابقة عليها ، وهذه تعطي العمق الأبعد نفسه لتاليها . والكاتب هكذا يستخدم سيكولوجية الشخص الثرثار نفسه ، لكنه كما فعل مع خلية النحل ينقل هذه السيكولوجية إلى درجة العلامة السيكولوجية في مستوى التركيب الأدبي السيكولوجي . فالتداعي هو الذي يقود الثرثار ، والرواية تلجأ للتداعي ( اللفظي والدلالي ) في ترتيب الفقرات . فهو قبل الفقرة التالية حول دونيا روزا تأتى فقرة حول الآتسة البيرا ( فتاة تقترب من سن الشيخوخة تكاد تموت من الجوع قطعت علاقتها - كما سنعرف فيما بعد - بمن يسمى باولو ) . ثم فقرة حول باولو يروي رواية صاحبة عن امرأة تحدثه في الشرب فأسكرها وعند خروجها اصطدمت بالباب فتدقق منها الدم . إنه يُسمع المقهى كله حتى يلفت نظر المسكينة البيرا التي فقدت مصدر عيشها بقطع العلاقة مع هذا الرجل الثرى العجوز الذي يصرخ مثل الديك . هدوء الاحتضار في وجه البيرا يتضاد مع صخب الديك عند هذا الرجل المسمى باولو . ثم تأتى الفقرة التالية :

« شاب في شرح شبابه ذو عذار ينظم أشعارا بين أرجاء هذا الصخب . إنه سارح في ملك الله لا يلتفت إلى شيء . إنها الطريقة الوحيدة لنظم أشعار جميلة . فلو نظر حوله لهرب منه الوحى . وما أمر الوحى إلا مثل فراشة صغيرة عميةا وصماء ، لكنها مضبئة جدا . وإن لم تكن كذلك فستعدم التفسير لأشياء كثيرة . »

وفقرة أخرى حول الشاعر بحساسيته المفرطة وهدونه ثم تأتى

فقرة عن دونيا روزا ( تكشف عن حساسية الشاعر أكثر بموقف مضاد ) :

« دونيا روزا لم تكن من ذلك الطراز الذى تعود الناس على وصفه بالحساسية .

- والذى أقوله لك أنت تعرفه . فبالنسبة لأولئك المزهوين ...

دونيا روزا يتدفق منها العرق فوق شاربيها وجبهتها .

- وأنت مباهيا ....

تدق دونيا روزا عيونها الصغيرة الفأرية في وجه بيبي النادل العجوز الذى جاء منذ أربعين أو خمسة وأربعين عاما من قرية « موندينيدو » .

ظهرت عيون دونيا روزا الصغيرة - من خلف الزجاج السميك - مثل العيون اللامالية لطائر محط - فيم تحق ؟ فيم تحق ؟ أبله ! إنك لم تختلف عن يوم وصولك إلى مدريد . اليس عندكم رب يخلع عنكم ثياب البلاءة ! ....

ترج دونيا روزا كرشها وتعود من جديد إلى الحديث إليه لكن باحترام :

- هيا ! هيا ! كل يؤدى واجبه . علينا .. ألا نفقد زاوية النظر ..

رفعت دونيا روزا رأسها وتنفست بعمق . اهتزت شعيرات شاربيها في لمحة تحق . لمحة غاضبة ، وقوة مثل لمحة قرن الاستشعار لفرقع لوز عاشق ونياه .

تطفو في الهواء ككتل يمشى منغرضا في القلوب . القلوب لا تتألم ، ففى قدرتها التحمل ، ساعة وراء ساعة ، على امتداد حياة كاملة ، ودون أن يتنبه أحد منا قط بشكل وافر اليقين لما يجرى .

وتعود دونيا روزا للظهور عند الحديث عن بيبي النادل :

و بيبي النادل يعود إلى ركنه دون أن ينطق كلمة واحدة ( بعد أن تلقى السباب من روزا ) وعند وصوله إلى منطقة نفوذه يعتمد بيديه على صفحة إحدى الموائد ....

- بالنسبة لهذه الشمطاء الساحرة الشريرة ... كل ما يهيمها أن يحفر لها نهر من النقود . خنزيرة شمطاء .

تعبر الإساءات حياة بيبي عبورا سريعا ، وينسى كل شيء ، ويكتفيه أن يصب بعض اللعنتات ، بينه وبين نفسه - مما لم يجرؤ على قوله علنا :

- استغلالية ! طماعة ! إنك تطعمين نفسك خبز الفقراء .

يجلو لبيبي أن يقول كلمات من بين شفثيه في لحظات تعكر المزاج . ثم بعد ذلك يلهو عن الأمر شيئا فشيئا ليتتهى بنسيان كل شيء .

ويتوالى ظهور دونيا روزا :

فعندما تتوالى شائمتها وتعليماتها إلى الجرسونات :

« الجرسونات كمن يسمع صوت المطر »

وبعد أن تطمئن إلى أن الجرسون وجه بعض الضربات لزبون لم يدفع حسابه ( وهو كما سنعرف بطل الرواية ) تقول للجرسون :

- لقد أحسنت الصنع حتى يتعلم ! هكذا لن يرغب مرة أخرى في سرقة أموال الناس الشرفاء، ثم يعلق الراوى :

« دونيا روزا ويدأها الميربتان تسترخيان فوق بطنها المتورمة مثل قرية من الزيت تعد عين صورة نور جيد التسمين ضد الجائع . لحياء لديهم ! كلاب ! من أصابعهم التي تشبه أصابع السجق تنعكس جميلة وفخيمة تقريبا قطرات مصابيح النجف المقطرة » .

ويعود الراوى للتعليق على حوار لدونيا روزا مع الموسيقين :

« دونيا روزا تواصل حوارها مع الموسيقين . سمينة تفيض من الجوانب ، وجسمها المتورم يهتز من متعة إلقاء الخطب . تبدو مثل محافظ مدنى لأحد الأقاليم » .

ها هي دونيا روزا تظهر على حقيقتها ، إنها تكثر من إلقاء الخطب للاستمتاع بذلك . وفي الواقع هي لا تقول شيئا ، فجسمها السمين يقول كل شيء مقابل نحاقة وبؤس الآخرين الجميع بلهاء لا يفهمون ، غير مهذبين ، غير شرفاء يريدون سرقتها ، وهي الوحيدة التى تتمتع بالذكاء والفهم والتهذيب . صورة ديكتاتور صغير : محافظ مدنى لأحد الأقاليم .

إننا طوال الوقت مع دونيا روزا في لحظة الراهنة وفجأة يبدأ سقوطنا في ثقب الزمن لنرى شيئا من ماضيها :

« ترتدى ثياب الحداد - تقريبا - منذ طفولتها ، ولا أحد يعرف السبب . حدث ذلك منذ سنوات طويلة . وقدره ومعناه بالجواهر التي تساوي ثروة تسمن دونيا روزا كل الأعوام . وتسمن شيئا قشيا - تقريبا - في عجلة تقريبا كما نعبأ الغرف بالأشياء .

المرأة عريضة الثراء . إن البناية التي بها المقهى ملكها . وفي شوارع أبوداكا وتشوراكا ومعسكر الحب وفوين كورال توجد دسات من السكان يرتعدون مثل صبيان المدارس في كل أول شهر .

تعودت على القول :

- عندما تنق الواحدة منا في الناس . فإنهم يستغلون الموقف . إنهم نهمون . مجرد نهمين . لو لم يكن هناك قضاة شرفاء لما عرفت ماذا كان سيجرى لي .

دونيا روزا لها أفكارها الخاصة عن الشرف - الحسابات الواضحة - يا بني - هي الحسابات الواضحة . إنها مسألة في غاية الجدية .

لم تسامح أحدا أبدا في ريال واحد . . . .

دونيا روزا مساهمة في أحد البنوك حيث تشد أذن مجلس إدارته . ويقولون في الحى إنها تحب صناديق من الذهب الخالص في مكان أمين لم يعثروا عليه حتى خلال الحرب الأهلية » .

دونيا روزا التي لا يجد الكاتب ثقب الزمن عندها عميقا بعكس كل الشخصيات الأخرى . إن ماضيها غامض شأن كل الأثرياء والفاسيين ، يطفون على السطح فجأة وسيطرون على كل شئ ومن هنا نفهم تعاطفها مع هتلر والألمان إلى حد العشق :

« دونيا روزا تهتم كثيرا بمصير السلاح الألماني . تقرأ بكل انتباه يوما بعد يوم التقارير الصادرة عن المعسكر العام للفوهرر وتقيم علاقات بين مصير الفوهرر ومصير مقهاها عبر توجسات غامضة لا تملك الجرأة على محاولة رؤيتها بوضوح » .

إن رمز دونيا روزا ينجلي بالعبارة الأخيرة : إنها رمز للنازية أو الفاشية أو الديكتاتورية ، وهو رمز فيه غرابة أن نصير امرأة بهذه الضخامة المطردة بديلا مباشرا عن فرانكو الكائن القزم

الضئيل الحجم النحيف . إن السمعة في الرواية ليست بالبساطة التي قد يراها القارئ لأول وهلة : إنها رمز لتضخم الديكتاتور فردا وتضخم ثروات معاونيه الذين لابد أن يكونوا لصوصا وجباة وبلا رحمة في الوقت نفسه . إنها رمز للنظام ومقهاها رمز للوطن كله . إن موائد مقهاها من الرخام المسروق من شواهد القبور فالجالس في مقهاها ( في الوطن ) على مائدة هو على حافة قبر انتزع من المقابر ونقل هدية لكل مواطن . إن استلاب الحرية عيش على حافة القبر . ولهذا ليس صدقة أن تكون خاتمة الرواية في مقبرة . إن ضخامة دونيا روزا هي ضخامة ملكة النحل التي تثير الرعب وتحكم العالم به بشأنها شأن الملكة ليست إلا شغالة شاء الحظ أن تتغذى بالغذاء الملكي ، فتتطلع إلى الملك ، ولهذا فالغرام الوحيد لدونيا روزا كان مع ماركيث ؛ مات من السل ؛ فلم تل ما تريد ولم يبل الماركيز منها ما كان يصبو إليه : الغذاء الساخن : الحياة ! إن دونيا روزا تقمصت الماركيز وصارت الملكة المقترزة هذه المرأة كانت البطل المقابل : فما هي صورة البطل : الخيط الذي أعطى وحدات الرواية المتناثرة امتزاجا ووحدة ؟

#### - ٤ -

أول ظهور للبطل يتم بعد بضع صفحات من افتتاح الرواية ، حيث تنتقل كاميرا الفقرات إليه هكذا :

« أحد الرجال يضع مرفقه على المائدة - وأنتم خير من يدري - ويمسك جبهته الشاحبة بيده . نظرت حزينه فيها انشغال وذهول . يتكلم مع الجرسون ، يحاول أن يتسم أحلى ابتسامة . يبدو كأنه طفل مهجور من أهله يطلب كوب ماء من أحد المنازل في الطريق . الجرسون يحدث إيماءات بالرأس وينادى على كبير الجرسونات . لويس كبير الجرسونات يقترب من المالكة .

- يا آنسة ! يبى يقول إن ذلك السيد لا يريد أن يدفع .

- حاول أن تستخرج منه النقود كيف كان . هذا شأنك . وإن لم يحدث ، قل لهم بخلصه من جيوبه الفارغة ، ودعه ينصرف بسلام ، فليس في وسعنا أبعد من هذا ( المالكة تثبت عدساتها وتنظر ) .

بالغ الفقر/الكرم	بالغة الثراء/البخل
جائع دائئاً/وسيم	متخمة دائئاً/قييحة
لا مأوى له سوى سرير في	لها كثير من العقارات/
غرفة ملاس ساعات معددة	الأموال
في اليوم/خالى الوفاض	كرمية حاقدة
محبوب متسامح	قاسية/ديكتاتورية النزعة
ديمقراطي النزعة/حنون	شديدة التدين/تؤيد
معتدل التدين/ضد دول المحور	دول المحور
خائف محكوم/جمهوى سابقاً	ملكية حالياً/حاكم/مخيفة

\* \*

إن الشيء الوحيد الذي يجمع بينها الدور الجمالي في العمل . فكلاهما يمثل خطاً يربط الشخصيات ببعضها . دونيا روزا توحد بين شخص ( زبائن ) المقهى والبطل ( مارتين ماركو ) يوحد بين الشخصيات خارج المقهى ويربطهم بالشخص داخل المقهى . إن له سلسلة عجيبة من العلاقات ، ثم من يعرفهم في سلسلة أخرى من العلاقات . وترتبط السلاسل ببعضها في دائرة متغلقة حزينة تدور بلا إنتاج ، وتكشف عن الخصيصة الثانية للحساب الدقيق لفقرات الثروة . إنها فقرات دائرية في سلاسل ما دامت كل فقرة تبدأ بالحدث عن شخصية من الشخص . إن أسماء الشخصيات تمثل تيمة تبارك كل فقرة وتثر عاصفة من البخور السحري الذي يعبق كل أجواء الرواية .

- ٥ -

دورية الشخصيات وفقرات الثروة التي لا تتوقف إلا بنهاية الرواية ، ثم دورية ظهور الراوي واختفاؤه بوسائل مختلفة ففي أول النص السابق ( في البند - ٤ - من هذه الدراسة ) يتحدث النص هكذا : « أحد الرجال يضع مرفقه على المائدة - وأنتم خير من يدرى - » . وفي نصوص متعددة سابقة نحس بظهوره حتى أحياناً غاضباً مثل وصفه للأثرياء البخلاء أمثال

- أيهم ؟  
- ذاك الذي هناك على عينيه نظارات حديدية الإطار  
- عجباً ! أي كائن . نعم هذا فيه سماحة ! وبهذا الوجه ؟ اسمع : وعلى أي قانون سماوى يبرر عدم دفعه ؟  
- يقول إنه جاء بدون نقود في جيبه .  
- هذا ما كان يتقصدنا . إن الفائض الوحيد في هذا البلد هم الصعاليك .  
رئيس الجرسونات يتكلم دون أن ينظر إلى عيني روزا :  
- يقول إنه سيأتى ليُدفع عندما يحصل على نقود . عند خروج الكلمات من حنجره روزا تتوالى في دفعات مثل ضربات النبض :  
- هذا ما يقولونه جميعاً . . . اسمع قل ليبيى أن يكون جاف اللهجة .

يقرب بيبي من الزبون ، بينما ينهض هذا ببطء . شاب منفوش الشعر . شاحب . مريض . . . يغطى نفسه بجاكت متواضع وينظرون مهلهل . إنه متوج بقبعة رمادية قائمة يحيط بحافتها شريط ملء بالزيوت ، ويحمل تحت إنطه كتاباً داخل ورقة جريدة .

- أترك لك الكتاب إن أحببت .  
- لا هيا إلى الشارع ولا توجع رأسى .  
يتجه الشاب نحو الباب ويبيى من ورائه . الانسان يدلغنان إلى الخارج . الدنيا برد والناس يمضون متسارعين . الباعة ينادون على صحف المساء . « ترام » يهبط إلى شارع فوين كرال حزينا مأساوياً نافضاً الاكتئاب

الشاب ليس واحداً من الكثرة . ليس رجلاً عامياً . ليس رجلاً من الغوغاء . ليس كائناً شائعاً سائراً . فله وشم في ذراعه الأيسر . وعليه آثار جرح في ملتقى الرقبة مع الجذع . أنهى دراسته وترجم عن الفرنسية . تابع الحركة الثقافية والأدبية في جيتتها وزهاها . . . وكان يؤلف أشعاراً طليعية !

إن البطل يضاد البطل المقابل في كل شيء .

البطل	البطل المقابل
أنثى/غير ودودة	ذكر/ودود
سمينة/قربة زيت	نحيف/ملايسه مزينة
جهولة/صاحبة عمل	مثقف/بلا عمل

رسمتها الطفلة - التي قضت طول النهار تلعب  
« الحجلة » برجل عرجاء ، والثقوب المستديرة في كمال  
تقريباً التي حفرها طفل صرف ساعاته البتة في جشع  
يلعب البلى »

وتأتى الفقرة التالية :

« مارتين ماركو يميم على وجهه في المدينة دون رغبة في  
الذهاب إلى السرير . لا يحمل معه ولا حتى فلس  
يضىء له حياته . ويفضل الانتظار حتى ينتهى الترو ،  
وحتى تختبئ آخر العربات الصفراء والمريضة لتراتم  
الليل . تبدو المدينة أكثر خضوعاً للملكية وللملكية كل  
الرجال من أمثاله ، الذين يمشون دون هدف محدد ،  
بأيديهم في جيوب خاوية . برأس خاوية ، يعيون  
خاوية . وفي القلب - دون أن يملك أحد له تفسيراً -  
خواء عميق لا يمس . . . . . يحب مارتين التزهات الموحشة  
الطويلة في شوارع المدينة العريضة ، الشوارع نفسها التي  
بالتنهار - وبمثل المعجزة - تمتلئ بأصوات الباعة ،  
أصحاب الهوى الشارد . تمتلئ بطقاطيق غناء الخادومات  
المتهتكات »

إن الدورات بطيئة وقاسية وتنتهى دورة تقريباً بقرب انتهاء

الليل :

« الليل يغلق أبوابه على الحد الرهيف للواحدة  
والنصف أو الثانية لما قبل الفجر ، فوق القلب العجيب  
للمدينة . آلاف من الرجال ينامون محتضنين نساءهم  
دون التفكير في اليوم الصعب القاسى الذى ربما ينتظرهم  
متوتراً مثل قط جلى غاضب خلال ساعات قليلة . .  
مئات ومئات من خريجي الجامعة يسقطون في الإدمان  
الدقيق والحميم للوحشة والوحدة . عشرات بعد  
عشرات من الفتيات ينتظرن - ماذا ينتظرن : يا إلهى ؟  
لماذا خلقتن هكذا مخدوعات كل هذا الخداع - برؤوس  
مفعمة بالأحلام المذهبة » .

ثم يأتى الصباح لنبدأ دورة جديدة معدنية :

« . . . الصباح يرتفع شيئاً فشيئاً زاحفاً مثل دودة في  
قلب رجال المدينة ونسائها .

روزا يصرخ : « لا حياة لديهم ! كلاب . . إلخ » أقول هذه  
الدورية تقابلها دورية الوجود والأحداث وكل شيء في خلية  
النحل « الرواية » تماماً مثل خلية النحل « الحقيقية » . وهذا  
كله يولد آلية معدنية مفزعة مثل الكابوس من أول الرواية حتى  
آخرها . ولضيق المجال نضرب مثلاً من الصفحات الأولى  
لطفلين بلعبان بالمقهي ، يكشف عن هذه الدورية الآلية التي تبدو  
وكأنها بلا نهاية :

طفلان - ما بين أربع وخمس سنوات - يلعبان في سأم  
ويدون حماس لعبة القطار بين الموائد - وعندما يتجهان  
نحو عمق المقهى يعمل أحدهما ماكينة والثاني عربة .  
وفي العودة نحو الباب يتبادلان الأماكن . لا أحديعهما  
انتباهاً . ولكنهما يستمران في لا مبالتهما . سائران جيئة  
وذهاباً بجديّة هائلة . إنها طفلان منضبطان . وبالتالي  
يسأمان مثل التينا لأنها فكر في أن يتسلبا . وحتى يتسلبا  
فكراً - وليكن ما يكون - في أن يلعبا لعبة القطار طوال  
المساء ، وإذا لم تحدث التسلية : فأى ذنب يقع عليهما ؟  
إنها يبدلان كل ما في وسعهما » .

إن الطفلين في دورية لعبتهما العبيثة يمثلان فعل كل فرد في  
مجتمع مقهور . السأم الذى يدفع الدائرة إلى الاستمرار في  
الدوران مثل طاحونة تعج ولا طحن .

وحتى الأماكن لها استعمال دورى :

« خرائب ساحة مصارعة الثيران ملجأ غير مريح  
لأزواج المحبين الفقراء المغممين بالقساعة مثل عشاق  
العهد القديم الشرسين الشرفاء غاية الشرف . . .  
الخرابة المتسعة الصباحية . خرابة الأطفال الصاخين  
المعريدين الذين يسرون على أرض نظيفة طوال النهار ،  
تكون منذ منتصف الليل ، ساعة إقفال بوابات البنايات  
جنة بها بعض الانساح . . خرابة الهرمين والهرمات  
الذين بعد تناول الطعام يأتون للتغذى بالشمس مثل  
السلحفاة تكون - منذ الساعة التي بنام فيها الأطفال  
وذوو الخمسين من المتزوجين ويبدأون في الحلم - جنة  
حيث . . . كلى العالم يعرف إلى أين هو ذاهب وحيث  
يتحابون في نيل ، تقريباً في صلاة فوق الأرض الطرية  
التي فيها لا تزال باقية - وحتى الآن - الخطوط التي

مستديرة ، فأحدث موجة دائرية أخذت تنسج وترسم معها دوائر جديدة ، لكنها حركة مصحوبة بخطوط تقاطع لمحيط كل الدوائر وتنمو الخطوط مع غزو الدوائر . وتركنا السياق ونحن نتظر مزيداً من الدوائر بعد آخر جملة في الرواية . والمركز هنا أسماء الشخصيات وأنصاف الأقطار وقائع حياتها والدوائر الجديدة هي ظهور هذه الشخصيات بعد اختفائها مع وقائع مستجدة .

٣ - العنصر الثالث : نعمة السخرية التي تسود العمل من أوله إلى آخره . وهي سخرية تقوم على حقائق الواقع المتناقضة داخلياً . إن الأمثلة تندفع أمامي في الرواية ، لكنني سأختار مثالا بالغ العمق وإن كان ليس صارخ السخرية مثل كل الأمثلة الأخرى :

« دونيا روزا تكرر أكثر من اللازم ، تذهب إلى صلاة الساعة السابعة كل الأيام .

دونيا روزا تنام خلال الصلاة مغطاة بقميص من الصوف الرقيق ، اخترعته لنفسها بنفسها .

دونيا روزا خلال عودتها من الكنيسة تشتري بعض أصابع البقلاوة ، وتضع نفسها في مقهاها - ذلك المقهى الذى يشبه في تلك اللحظة مقبرة خالية من الزوار بكراسيها وقد توجهت أرجلها إلى أعلى في وضعها المقلوب فوق الموائد - وتعد لنفسها كأساً من الأوخين وتشرع في الإفطار .

دونيا روزا - أثناء إفطارها تفكر في ذلك الزمان غير المستقر عديم الأمان ، في الحرب التي - لا قدر الله ! - تسير نحو هزيمة الألمان . في موظفي القهوة وجرسوناتا ، بل حتى في ماسح الأحذية وبائع السجائر ، وفي العازفين ، كلهم ؛ كل يوم لهم مطالب جديدة وادعاءات .

دونيا روزا بين كل رشفة ورشفة من الأوخين تحدث نفسها بصوت منخفض كلاماً يكاد يخلو من النعمة والرئين ، ويوشك أن يفقد المعنى ، كلاماً يخرج دون ضابط :

الصباح . ذاك الصباح ، المكرور على مدي الأبد ، يذهب قليلاً . ومع ذلك عند تغييره لوجه المدينة ذلك المدفن ، تلك الجائزة المعلقة على رأس عمود معدن مدهون بالصابون . تلك الخلية . خلية النحل . فليأخذنا الله نحن المعترفون . »

(إشارة إلى الاعتراف المسيحى بالسذنب ثم العودة لاقتراحه ! . وهو يغمز هنا إلى موجة من التطرف الدينى والعنصرى صاحب نشأة الديكتاتوريات في أوروبا ما بين الحربين )

كما نرى : لغة شعرية رثائية لموت الإنسان تحت دوران رحي واقع بانس لخلية نحل صارت مدفناً . إن هذه الدورية اكتسبت قيمة من توفر ثلاثة عناصر :

١ - العنصر الأول : هو أن الرواية بها حكاية إطار ( مثل حكاية شهر زاد في ألف ليلة وليلة ) وهي مقهى روزا وزبونه مارتين ماركو . ونخرج من فقرة إلى أخرى خروجنا من حكاية إلى أخرى ، ولكن كل الحكايات تصب في رسم صورة الواقع تحت سطوة القهر والخوف والجوع مقابل السطوة والعنف والسمنة . وحكايات النص أكثر تعقيداً من نظام (ألف ليلة وليلة) في القصص ، فالحكايات هنا متقاطعة . كل شخصية لها حكاية ، والحكاية تتحرك ظهوراً واختفاءً وتقاطعاً مع الحكايات الأخرى حتى نهاية الرواية دون توقف ودون انتهاء . إن الحكايات تظل مفتوحة ، حتى الحكاية الإطار نفسها رغم انتهاء الرواية . والراوى هنا ليس شهر زاد أو شهريار أعنى ليس دونيا روزا أو مارتين ، ولكنه المؤلف الذى يظهر ظهوراً حمياً - وليس أخلاقياً - فنحن طوال الوقت أنه صديق يخاطب أصدقاء حول أصدقاء آخرين . وهو يخاطبنا نحن القراء كما يعلن بصراحة في أكثر من موضع فصار الراوى روح الرواية بل إنه حمل نفسه - وحملنا معه - هموم كل الشخص .

٢ - العنصر الثانى : شاعرية اللغة وتدققها في ثرثرة ظاهرها التلقائية وتزجية الوقت ، وعمقها أنها لغة محسوبة الحركة والنمو . إن سياق الرواية يسير من نقطة المركز في دائرة ويتشر في أنصاف أقطار . لقد ألقى الكاتب حجراً في وسط بركة

لكن من يأمر هنا ؟ إنه أنا ، وكم يتقلكم ذلك ! إذا أحببت أستطيع إعداد كأس آخر ، ولست ملزمة أن أقدم حساباً لأحد ، وإذا جاءني المزاج ، ألقى الزجاجاة بعنف تجاه المرأة فتحطمها . لا أفعل ذلك ، لأنى فقط ليس لى مزاج أن أفعله وإذا شئت أغلق هذا الباب إلى الأبد ، ولن يذوق القهوة هنا أحد . كل هذا ملكى ، نتيجة عرقى . وقد كلفنى غالباً النهوض به .

دونيأ روزا فى الصباح الباكر - تحس أن المقهى أكثر ملكية لها من أى وقت آخر .

- المقهى مثل القط ، فقط أكبر من القط قليلاً ، إذا شئت ألقيت إليه بقطعة سجن ، وإذا شئت قتلته بضربات العصا .

إن هذا المثل تصدق عليه العناصر الثلاثة المذكورة ، وإن قلّت شاعرية لغته عن نماذج سابقة سقناها وهو يعنى رمزياً دونيأ روزا .

## - ٦ -

قبل أن نغلق هذه السطور القليلة حول هذا العمل الروائى المهم - يجب الإشارة إلى بعض النقاط المهمة التى تحتاج إلى عدد من المقالات المستقلة ، ولا يمكن قول كل شىء جملة فى مقال واحد .

إن العمق الإنسانى المضىء للرواية يمس شغاف قلب القارئ . إن تصوير الكاتب لمعاناة البشر تحت نير الظلم والقهر يفوق الحد فى الاقتدار . وهذه المعاناة لم يصورها الكاتب فى مبالغة أو حتى فى تعاطف مع من يعانون ، ولكنه صورها كما هى فحسب ، وفضله يأتى فى اختيار اللحظات التى تتركز فيها المأساة وتضىء . ولا نستطيع القول إن هذا التصوير واقعى يمكن أن نشهده فى الحياة ، لأن المعاناة تترك خلافاً نفسياً وفيزيقياً ووظيفياً فى نفوس وأجسام البشر . وهو يقدم معاناتهم بعبورهم المختلة وخلال رؤيتهم الحزينة وطموحاتهم المحدودة العارضة . هذا ما أسميه العمق الإنسانى . وقد أوصل ذلك الكاتب إلى مجموعة من الأوصاف للشخصيات مولدة لتشبيهات

بديعة مليئة بالشاعرية من مثل « الفتاة الخلوة مثل زهرة تستسلم للتفتح دون أدنى صرخة » . إنه يضيف للمشبه به دائماً صفة تخرجه عن طبيعته ، فيصبح المشبه به من اختراع الكاتب الشاعرى النثر « الثروة الشعرية » . فالزهرة تفتح دون أن تستسلم لذلك ودون أن تصرخ بل هى غير قادرة على الاستسلام أو الصرخ . ومن هنا تأتى قيمة التشبيه جمالياً فترك أثراً لا يمحو فى النفس كما أنه يحمل شحنات نفسية هائلة للمشبه فالفتاة عند التفتح تعترىها تغيرات مذهلة لها شخصياً تدفعها بالفعل للبكاء والصراخ ، ومع ذلك فهى تغيرات جميلة تتوتر فيها أوراق الزهرة وترتفع فى شموخ ، وبهذا يصور الكاتب الأحاسيس ويتشكل فى عمله العمق الإنسانى المذكور . المسألة أعمق من ذلك وأكثر تعقيداً ولكننى فقط ألمح إليها . إن الزهرة حدث لها ما حدث لخلية النحل ذات النحل الضال

ويدخل فيها سبق الأمل يطرح فى الجزء الأخير من الرواية الذى أسماه « خاتمة » وتحدث الخاتمة بعد الـ « ٢٤ » ساعة التى دارت خلالها الرواية بثلاثة أو أربعة أيام . حيث ندرك أن الأحداث تدور فى ذروة الشتاء حيث حلت أعياد الميلاد ( العشرة أيام الأخيرة من ديسمبر ) . يزور مارتين ماركوامه فى مقبرتها ، فى رحلة طويلة على قدميه مليئة بالذكريات والهديان والسعادة حينما أنعشه هواء الريف النقي - ويفكر فى المستقبل بشكل وردى ، بل هو يعدد الوظائف الممكنة ويرفض هذه الوظيفة ويقبل تلك وبينما هو عائد من المقبرة تكون كل عائلته من الأقربين والأصدقاء قد أقاموا فيها بينهم شبكة عجيبة من الالتقاء والاتفاق على إخفاء مارتين ماركو عن أعين الشرطة بعد أن قرأوا فى الجريدة - الجريدة نفسها التى يحملها مارتين دون أن يقرأ الاستدعاءات القضائية - خبريّة القبض على مارتين الذى عرفناه فى الرواية طبيباً مسكيناً بريئاً لا يحلم بشىء سوى بقدر من الطعام واحترام النفس . إن أكثر الناس تبادلاً للعداء مع مارتين « زوج أخته » يجعل من حماية مارتين همه الأكبر . بل إن صاحب المخبز الذى يعمل عنده زوج أخت مارتين يبدى استعداداً لإخفائه عنده والتوسط . إن الكاتب يبشر بأدوية خلية النحل وإمكانية صنع التاريخ بمقاومة الديكتاتورية ، وتجمع مختلف القوى نحو هدف واحد مشترك . ولهذا لم يعط هذا الجزء من الرواية شأن كل الروايات المنقسمة إلى فصول

عرض مجوهرات أو صالون حلقة في فندق كبير الأحواض ، أحواض الغسيل تبدو وكأنها أحواض العالم الآخر ! أحواض الجنة . صنادير تبرق . وخزفها الصقيل يخفق . ومراثيها الصافية تنطق . من بينها أحواض بيضاء ، أحواض خضراء ، وردية ، وبنفسجية وسوداء أحواض من كل الألوان . وهناك أحواض بانيو تضيء جمالا مثل أساور اللؤلؤ والياقوت . إنه أمر شائع أيضا ! تصب الماء فيها أجهزة أشبه بعجلة قيادة السيارة . وقصارى توابل ذات غطاءين . وصهاريج متفتحة رشيقة حتى يمكن الانكاء عليها بالمرق . ويمكن حتى وضع عدد من الكتب المختارة بدقة فوقها ، على أن تكون مجلدة تجليدا جيلا . هولدرين ، فاليري ، كيتس ! في الحالات التي يتطلب ( الحذق ) بعض الصحة : روين داريو ، مالارميه وأهم من الجميع مالارميه من أجل تحللات البطن . أية سخافة !

مارتين ماركو يتسم كما لو كان يعتذر لنفسه عما بدر لفكره ويرحل عن الفترينات .

#### - ب -

« تمضى الناس مسرعة ملفوفة في معاطفها ، مولية الأدبار من البرد . MARTIN ماركو الرجل الذى لم يدفع ثمن القهوة التي شربها ، وينظر إلى المدينة كطفل مريض ومضطهد ، واضعا يده في جيب بنطلونه . أضواء الميدان تلمع في بريق لامع ؛ عدوانى تقريبا . »

#### - ج -

« لم يمض وقت طويل ، إلا وقد عاد النور . احمرت أولا أسلاك المصابيح خلال ثوان ، حتى أشبهت الشعيرات الدموية ثم ينفجر وميض مشرق على حين فجأة فيغمر المطبخ ( حيث كان MARTIN في مطبخ بيت أخته تقدم له الطعام لتسد جوعته ) . النور أكثر بياضا وقوة . أمر لم يسبق له الحدوث قط حتى إن الأشياء والفناجين والأطباق - التي كانت فوق أرفف المطبخ - أمكن رؤيتها في تحديد شديد كما لو كانت تحت ميكروسكوب ؛ كما لو كانوا انفصوا تورا من صنعها . »

- كل شيء يبدو جميلا يا فيلو .

- ونظيفا .

- هذا ما أظنه .

اسم الفصل لكنه سماه الخاتمة . إن MARTIN يعود من المقبرة « الحاضر الذى سيصير ماضيا » مليئا بالأمل ، وكل الأشخاص الضائعين وجدوا لهم طريقا معرضا لكل الأخطار ، ولكنهم شعروا يسلكونه بكل مخالفة لنواميس عادة النحل ، والطريق واضح الهدف : الوقوف ضد ظلم إنسان برىء ؛ امتلاك حرية الفعل دون خوف . إن التحرر من الخوف هو أول خطوة في طريق الحرية وآخر لحظة ( خاتمة ) خلية النحل ، وبداية وطن يسكنه الإنسان وليس بيتا تسكنه كائنات لها حرية النحل عندما يفقد غريزة الانحياز .

أخيرا ، إن نشر هذه الرواية في أمريكا الجنوبية - وهذا أمر لا أشك فيه لكن لسانا في مجال المقارنة - جعلها أمرا لا يبرز روايات تلك القارة . وقد أدهشني عند ترجمة هذه الرواية - التي اعتمدت عليها في هذا البحث - التشابه الذى لا يخفى على غير الخبيرين أسلوب ( مائة عام من العزلة ) وبين ( خلية النحل ) . فقط ماركيز ذهب بعيدا في سخريته وجعلها أكثر خشونة ، كما أنه راح بعيدا في عمق روايته الإنسان وجعلها أكثر صوفية . وما عدا ذلك فلكل خصيصة أسلوبية عنده جذر عند ثيلا : وكلا العاملين صرخة في وجه الفاشية مهما غيرت من مساحيق وجهها . ثيلا في مواجهة فاشيات أوروبا ما بين الحربين وماركيز في مواجهة الاستعمار وفوضى الفساد والقهر عند الأنظمة العسكرية وشبه العسكرية في أمريكا الجنوبية على مدى قرن من الزمان .

#### - ٧ -

حتى تكتمل الصورة في ذهن القارئ ، من الضروري عرض بعض نماذج نصية من الرواية تمثل ما طرحنا من أفكار :

١ - فكرة رؤية العالم بعيون شخص من عالم الرواية ؛ وما تحمل من عمق إنسانى : علاقة MARTIN ماركو بالنور التابعة من معاناته المستمرة للجوع والشرد والخوف .

#### - أ -

« MARTIN ماركو يتوقف عند فترينات محل أدوات صحية في شارع ساجستا ، المحل يشتعل بالأضواء كما لو كان صالة



ينزه بصره في المطبخ كما لو كان لم يره من قبل . ثم ينهض ويلتقط قبعته . . .

- طيب يا فيلو ! أنا ماشى وشكرا لك .

- إلى اللقاء بابي . . ولم الشكر ؟ كنت أود بعمق أن أعطيك شيئا أكثر . . هذه البيضة كنت أحتفظ بها لي . لقد وصف لي الطبيب أكل بيضتين يوميا .

- وهل هذا كلام

- دعك من ذلك فأنت في حاجة ملحة إليها مثل تماما !

.....

فكرة الدورية ( في حياة الشخص ) :

- أ -

« ليس للصبي وجه البشر . له وجه حيوان متزلى ، وجه دابة قدرة عدوانية في حظيرة . وإنها لقليلة أعوامه ، حتى تنطبع في ذلك الزمان على وجهه - بفضل الألم - طعنات الغيظ أو الاستسلام . على وجهه كانت تظهر انطباعات جميلة وساذجة . انطباعات غيبة لعدم فهم شيء مما يجري . كل ما يحدث في حياة العجوز معجزة . فقد ولد بمعجزة وبأكل بمعجزة . ولديه قوى للغناء بمحض المعجزة . بعد الأيام تحيى بمعجزة ، وبعد الليالي تحيى بالأيام . وفي العام أربعة فصول : ربيع وصيف وخريف وشتاء . وتوجد حقائق يتم الإحساس بها داخل الجسم كالإحساس بالجوع والرغبة في التبول . »

- ب -

« اللبميا في كل مرة يعطى بريقاً لحذاء دون ليوناردى يتذكر الستة آلاف دور والخاصة به . وفي الأعماق يشعر بالفخار لأنه أنقذ دون ليوناردو من أزماته ، ودون ليوناردو لا يبدو عليه من الخارج أن شيئاً يحركه . تقريباً لا شيء . »

- ج -

« في مقهى دونيا روزا - كما في كل مقهى - جمهور ساعة تناول القهوة ليس نفس جمهور تناول وجبة العصر . . وإذا حدث لأحد « أفراد جمهور ساعة القهوة » أن انتظر قليلاً وتأخر في الانصراف ، فإن الوافدين من جمهور وجبة العصر ينظر إليه بازدياد شديد . . . تماماً مثلما ينظر جمهور ساعة القهوة إلى من

يصل مبكراً من جمهور وجبة العصر . في مقهى جيد التنظيم مثل جمهورية أفلاطون تقوم هدنة لمدة ربع ساعة حتى لا يتقاطع في النقاء من يأتي مع من ينصرف ، ولا حتى عند الباب الدوارة .

\* \*

في كل دائرة نقطة مركز ساكنة . في النص ( أ ) : نقطة المركز هي « المعجزة » ، وفي النص ( ب ) دون ليوناردو « نفسه » الذى لا يحركه شيء ، وفي النص ( ج ) المقهى . والمحيط في النصوص الثلاثة على الترتيب : الصبي ، اللبميا ( ماسح الأحذية ) ، الجمهور . المحيط في حركة حول المركز الذى يتسلط عليه بأنصاف أقطار هي حركة الزمان .

٣ - فكرة ثقبوب الزمن :

- أ -

يقدم لنا الصورة الراهنة لامرأة بائسة ترتزق من علاقتها بالرجال ومع ذلك فقد تبقى لها قدر من التهذيب وعزة النفس رغم أنها تجرد من الطعام فقط ما لا يجعلها تموت أو تذهب من المستشفى ( تلك هي الأنسة البير ) يحفر في اللحظة خارجاً منها إلى عمقها الماضى عائداً إليها . تبدأ اللحظة بحوار بين دونيا روزا صاحبة المقهى وبين البير تسألها : هل رأيت ذلك الشاب ( مارتين ) الذى لم يدفع حسابه :

« تتأخر الأنسة البير بعض المنيهات قبل أن تجيب :

- ياله من مسكين ! على الأرجح أنه لم يأكل طوال اليوم ،

بادونيا روزا .

- أنت الأخرى تعزين على وتر الرومانسية . . . ما هذا ؟

أقسم لك إنه لا يفوقى أحد في رقة القلب ، لكن مع هؤلاء المبتزين . ! البيريتا لا تعرف كيف نجيب . المسكينة ، ألقى بها إلى الحياة حتى لا تموت من الجوع ، على الأقل ، بأسرع من اللازم . في حياتها لم تعرف أداء أى عمل . فوق ذلك ليست جميلة أو ذات شكل حسن . في بيتها عندما كانت طفلة لم تر إلا الاحتقار والمصائب . البيريتا من برقس ، وهى ابنة لمخلوق شديد الحذر ( سسمى - عندما كان حيا - فيدل اراناندى ) وهو

أعدم والد البيرا وسنة الإعدام . إنها تقنية شديدة الحرفية في تحقيق هدفين :

١ - الراوى يفترض أن القارىء من قرية «فيالون» نفسها، وأنه كذلك من هناك ، فهو يذكره بأسماء يعرفها . والقارىء لا يملك إلا أن يحمل هذه الهوية فيحس بجلوس الراوى إليه وبانتمائها للقرية نفسها والمعرفة بالبيرا .

٢ - أن من يعرف ذلك جيدا هو البيرا ، فيتحول سرد الراوى الثرائر ( جماليا ) إلى مونولوج داخلى . ومن هنا تاتى براعته فى الدخول إلى ثقب الزمن . إن دونيا روزا تتجاهل موقف البيرا الجائعة دائما ، وتسألها عن رأيها فيمن لا يدفع الحساب . فتجيب من بطنها « لم يأكل طوال اليوم » . إنها تتحدث عن نفسها ، فتذكر : لماذا هى لم تأكل طوال اليوم . وطوال كل يوم . فتدخل إلى ماضيها التعتيس وتذكر قصتها . ويحل محلها الراوى فى التذكر . فتختلط الأوراق لكن فى أستاذية .

الذى قتل أودوسيا زوجته بسندال إسكافى ، وحكم عليه بالإعدام وقد قام بإعدامه جريجوريو مايورال عام ١٩٠٩ . وقد كان يردد دائما أنه لو قتلها بحساء مخلوط بالكبريتات لما علم أحد بالجريمة .

البيريتا ، وقد أصبحت يتيمة بين الحادية عشرة والثانية عشرة من عمرها حملوها إلى قرية « فيالون » للعيش مع جدة لها ، كانت مشرفة على صندوق الصدقات ( من أجل توفير الخبز للفقراء ) « الذى يحمل اسم القديس أنتونيو ، فى الأب يشيه . العجوز المسكينة كانت تحيا حياة سيئة . . . . »

ويستمر فى القصة هكذا حتى يحمل البيرا عبر رحلة طويلة مشيرة بائسة إلى مقعدها فى مقهى دونيا روزا ، إن كل دخول فى الذاكرة حدوتة داخل « الحدوتة الإطار » . وكل حدوتة عبارة عن سقوط فى أحد ثقب الزمن داخل الـ ( ٢٤ ساعة ) .

ونلاحظ أسلوب الثثرة والقصص . إنه يحكى تفاصيل تبدو عديمة قديمة مثل اسم والدى البيرا وجدتها واسم الجندي الذى

# الذاكرة - الصوت الحزين

في ( مدن غير مرئية ) ....

## دائرة كيركجاردية مغلقة ؟

غادة نبيل

..... تسقط فوق جاذبية أيام الطفولة ، ونغرق رجولتي  
في فيضان الذاكرة ، إنني أبكي ، كطفل ، حيناً إلى الماضي .  
د. هـ. لورانس  
« أغمس كل ما جربت في معمودية النسيان داخل التذكر الأبدي »  
سورين كيركجارد

### ( المدن والأموات ٥ )

« إن ما يجعل » أرجيا « مختلفة عن أية مدينة هو أن بها تراباً  
بدلاً عن الهواء . فالشوارع مغطاة تماماً بالأوساخ ، والطين يملأ  
الغرف ( من الداخل ) حتى السقف ، وفوق كل سلم يوجد  
آخر بالسلب ( مثل صورة النيجاتيف ) وفوق أسطح المنازل  
تندلى أراضٍ صخرية مثل سماءات بها مزن .

### ( مدن نحيفة ٥ )

« إذا شئت تصديقي فهذا حسن . الآن سوف أخبرك مم  
شببت » أوكتافيا . مدينة بيت العنكبوت .

هناك جرف بين جبلين شديدي الانحدار : المدينة فوق  
الفراغ . مربوطة إلى الفجوتين بالخيال والقيود والطرق  
الضيقة العرجة . وأنت تمشي على الأريطة الخشبية الصغيرة

ونحن لا نعلم ما إذا كان السكان يتحركون في المدينة  
ليوسعوا أنفاق الديدان والشقوق حيث تتلوى الجذور ....  
الرطوبة تدمر أجسام الناس المهزولين . والأفضل للجميع  
السكون ... عدم الحركة ... عموماً ... ( المدينة )  
مظلمة .

ولد إيطالو كالفينو في كوبا عام ١٩٢٣ ، ونشأ وترعرع في سان ريمو بإيطاليا . بدأ بكتابة مجموعات قصص قصيرة مثل (ماركو فالديو) و(حب صعب) و(آدم ذات عصر) ثم رواية (الطريق إلى عش العناكب) (١٩٤٧) على غلط الواقعية الجديدة السائدة في إيطاليا في الأربعينيات والخمسينيات ، خاصة في أعمال سابقه أمثال سيزار بافيز وإليو فيتورينو ، وذلك قبل أن يتحول إلى العنصر الحكائي . وفي الوقت الذي بدأ فيه كالفينو العمل في دار نشر اينودى ، واصل عمله صحفياً وناقداً ومعلقاً سياسياً ، كما قام بجمع وإعادة صياغة العديد من الحكايات الشعبية الإيطالية تحت عنوان Fabie Italiane عام ١٩٥٦ تلاها بثلاثية Our Ancestors (١٩٦٢) ثم أعقبها بـ The Castle of Crossed Destinies (١٩٧٣) حيث فيها يحاول الراوى سرد حكايته متناسلاً مع بقية الحكايات عبر تمثيل كنانى لعملية الكتابة والقراءة ، ولكن عدم قدرة « الرواة » الآخرين على النطق تدفعهم إلى الاستعانة بورق اللعب « الطاروط » ( لقراءة الطالع ) والتي يرجع أحدها - باعتراف المؤلف الحقيقى - إلى القرن الخامس عشر والآخر إلى القرن الثامن عشر ، وذلك في مجموعتين تشمل كل منهما سبعة وثمانين ورقة ذات قدرة تعبيرية وتصويرية محدودة ومتكررة تعتمد استنهاض حكايات أرسطو وشكسبير وبوكاشيو ، بينما يقوم الراوى عبر جزئى العمل The castle of Crossed Destinies ، The Tavern of Crossed Destinies بدور القارئ والكاتب والمترجم لحكايات بقية المسافرين . ويلعب كالفينو بتصميم الصفحة كثيراً في هذا الكتاب ، حيث يضع بجانب كل صورة حكايتها ، ويقوم القارئ الحقيقى ( نحن ) بدور الأنا الثانية للراوى ، لنستكمل بذلك - من خلال عملية القراءة - فعل الكتابة الذى بدأه المؤلف .

أما في رواية ( إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء ) فيتم الانتقال من الشكلاى إلى الإيديولوجى ، عبر بنيات - mise en - abyme أى استخدام تقنية الرواية داخل الرواية ، مما يخلق أكثر من مستوى يمكن مناقشة النص على أساسه : أولاً : هناك المستوى « التقليدى » داخل « الرواية » ، وهو مكون من بداية ووسط ونهاية وفق الصيغة الأرسطية ، ومع تطور الأحداث تتطور علاقة البطل ( أنت ) - إلى

حريصاً على ألا تزعج بقدمك في الفراغات المفتوحة أو تلتصق بخيوط قتيبة . إلى أسفل على مدى مئات ومئات الأقدام ، لا يوجد شيء .. بضع سحب تعبر .. يمكنك أن ترى قاع الفجوة . هذا أساس المدينة .. شبكة تستخدم معبراً ودعامه . وكل ماعدا هذا يتدلى إلى أسفل . بدل أن يرتفع ... سلام من حبال وأسرة شبكية ، بيوت مثل الجوالات ، مشاجب وشرفات مثل الجنود ، قرب ماء ... سلال مدلاة من حبال ... مصعد جبلى وثرثراً وأصص تتدلى منها نباتات .

معلقة فوق القاع ... حياة سكان « أوكتافيا » أقل تعرضاً للهلاك من غيرهم في المدن الأخرى . إنهم يعرفون أن الشبكة لن تدوم طويلاً .

( مدن دائمة )

« لو لم أكن قد قرأت اسم المدينة مكتوباً بحروف كبيرة بمجرد وصولي إلى « ترود » لاعتقدت أنني أهبط في المطار نفسه الذى أقلعت منه طائرتى . فالضواحي التى قادوني بالسيارة عبرها لم تختلف أبداً عن الأخرى ( التى عرفتها ) بنفسى . البيوت الخضراء والصفراء . اتبعنا الإشارات نفسها ودرنا حول أحواض الزرع نفسها ، في الميدان نفسه ، أما شوارع وسط المدينة فكانت تعرض سلعاً ولقائف وعلامات لم تتغير أبداً . كانت هذه المرة الأولى التى آتى فيها إلى « ترود » . لكنى كنت أعرف سلفاً الفندق الذى كنت أقيم فيه .. كنت قد سمعت وتحدثت الأحاديث نفسها مع مبتاعى وبيائعى السلع الثقيلة ، وكنت قد أنهيت الأيام بشكل متطابق بالنظر إلى الكؤوس نفسها ، عند الأسرة المتأرجحة نفسها .

لماذا المجيء إلى « ترود » ؟ سألت نفسى . كنت أرغب في مغادرتها .

« يمكنك أن تواصل رحلتك في أى وقت تشاء » . قالوا لى .. « لكنك ستصل إلى « ترود » أخرى .. مطابقة تماماً في - كل التفاصيل . فالعالم تغطيه « ترود » واحدة لا تبدأ ولا تنتهى . فقط اسم المطار هو الذى يتغير » .

( مدن غير مرئية )

الجنس اليابانية وغيرها ، في محاكاة للعناوين المتبانية للقصص المتبورة العشر التي يوضح رواد المكتبة « لك » ( وهنا عودة لضمير المخاطب في نهاية النص ) أن هذه العناوين تشكل مجتمعة قصة قصيرة ، تنتهي بتساؤل يفتح المجال أمام المزيد من القصص ، عاكساً بهذا لانهائية التعطش ( مثل لودميلا نموذج القارئ المثالي ) إلى أدب احتمالي ربما لن يتأتى لنا بلوغه أبداً ، لكن يتعين علينا مع هذا الاستمرار في البحث عنه .

إن كالفينو مهموم - إنسانياً وإبداعياً - بالاستمرارية والوحدة المنهجية بين الظواهر والعلاقات والأشياء دائماً . تعكس إحدى شخوص أعماله هذا الميل الصريح نحو البحث الإنسان المستمر عن « الغائب » . توارقه فكرة « الثغرة » الشبيهة بحفرية في وجود يقاوم الحالة التي يمكن أن يجد نفسه فيها لا يلوى على شيء .

أما نص Cosmicomics فيقدم شخصية « كفوفيك » Qfwfq ، الذي عايش تحقيقات علمية عديدة منذ بدء الكون ، وعلى مدى أكثر من مائتي مليون عام وحتى اليوم ، يقوم بسرود حكايات كونية شبه علمية . والشكوى الرئيسية لهذه الشخصية هي فشلها في ترك بصمة أو علامة خاصة في الكون ( فيزيقياً في الفضاء ) ، وذلك فيما يعتبر كتابة عن مشكلة الأدب ومحاولات اللجوء أن يترك بصمة حتى مع إدراكه أن لا وجود لـ « نص » خاص ، وينجح مخلوق آخر بعد « كفوفيك » في ترك العلامة المعنى لمجرد أنه الثاني ، وليس الأول ، ليتحسر كفوفيك على عجز البكرية عن إحداث الاختلاف في تاريخ الكون والمجرة .

وفي (Mr. Palomar) آخر رواياته (١٩٨٥) قبل وفاته في سبتمبر من العام نفسه ، التي تتضمن تسع مجموعات ثلاثية التقسيم ، نجد ما يمكن اعتباره ميزاناً لقياس السوء الميتافيزيقي من خلال الملاحظة وتفصيل الحياة اليومية لبورجوازي عادي . وتستنهض اللحظة الأخيرة في الميثاق الروائي ما يمكن اعتباره إمكانية ميتافيزيقية لاستعداد الإنسان لملاقاة الموت .

والحقيقة أنه يمكن قراءة روايات كالفينو من أكثر منظور ، ماركسي وبنوي ووجودي وفرويدى وبنوي ،

حين - والبطلة لودميلا ( نموذج القارئ المثالي أو الآخر أو - أحياناً أيضاً - أنت ) وتنتهى بالزواج .

ثانياً : يبدو تأثير كالفينو هنا واضحاً بأحد أشهر أعمال أندريه جيد وهو ( المزيفون ) The counterfeits ، حيث يوظف التقنية التي استخدمها جيد توظيفاً معاصراً لإدخال مفكرة الكاتب في النص .

ثالثاً : يمثل النص مسحة لبعض قضايا الأدب خارج النص نفسه ، فيتضمن إشارات لمشكلات عجز المؤلف - البطل عن الكتابة ، وعدم كفاءة الناشرين ومديري الإنتاج ، وضيق الأفق الأكاديمي ، وخطأ التفسيرات النقدية ، وإفساد اللغة عن طريق الترجمة ، وتسييس النصوص الأدبية إلى حد درامي .

وفي هذا العمل تتقابل « البطلة » لودميلا وه أنت « ضمير المخاطب الذي يتحول أحياناً إلى أنا ثانية للكاتب » ، ويتحول هذا الضمير فوراً إلى شخصية مستقلة هي الكاتب سيلاس فلانيري ، الأمر الذي يؤدي إلى إقحام المؤلف - كالفينو - وجوده المباشر منذ اللحظة الأولى . فمن خلال مشكلة المؤلف غير الحقيقي « فلانيري » ، عدم القدرة على الكتابة ، بحل المؤلف الحقيقي مشكلته هو الخاصة بعدم القدرة على الكتابة لفترة ( ألم يكتب نص « إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء ؟ » ) - تتقابل هاتان الشخصيتان المحوريتان في إحدى محلات بيع الكتب لشراء إحدى كتب المؤلف الحقيقي كالفينو والتي تعتبر نموذجاً افتراضياً لنص العمل الذي تناوله نحن ( إذا كان ثمة مسافر . . ) ليكتشف أن النسخ المشتراة قد تعرضت لخطأ في التجليد ، وتستمر رحلة بحثهما عن بقية القصتين المتبورتين مع كل منهما ، فيحصلان في كل مرة على نسخ خاطئة ، تمثل « بدايات » لروايات جديدة ، لكل منها عنوان موج يشكل جزءاً من جملة ناقصة يبقها الكاتب كذلك حتى « البداية » العاشرة التي تمثل نهاية العمل ، أو النص الذي بين أيدينا . وفي ثنايا المتن « الروائي » المتقطع باستمرار ، يقدم في لهجة ساخرة باروديا « للنماذج العشرة والأشكال الروائية المختلفة » مثل رواية الجاسوسية وحكاية الجاوشو الأمريكية اللاتينية ورواية الجريمة الإيطالية الفرنسية والقصة الطويلة التي تحكي الواقع السياسي الداخلي لأوروبا الشرقية وقصص

الحيوان عاجزاً عن نوع من التذكر . بيد أننا إذا لم نعد الذاكرة فهرسة للمفقود بل نظاماً يحتوينا « ولا يتم بأى دور سوى تذكر نفسه »<sup>(٢)</sup> وأن نقيضها - النسيان - قد يكون مجرد « إبدال ذاكرة بأخرى : ألا ننسى أن نتذكر أو نتذكر لننسى ؟ »<sup>(٣)</sup> ، فإن الحياة وفقاً للعبارة النيتشية تصبح ممكنة فقط من خلال الجنون .

إذن ، ما الذاكرة ؟

بالنسبة لأفلاطون ، الذاكرة تمثل « حفظ الإحساس » من حيث كونها « توحّد تدفق المؤثرات المادية في تقديمات متتابعة »<sup>(٤)</sup> حيث يقوم بعد ذلك ما أسماه بـ « الفنان الثانى » - والذي رغم العجز الأفلاطونى عن تحديده يبدو كأنه عملية مشابهة للتذكر - « فى الروح بتوحيد المحفوظات الناشئة عن هذه الذاكرة على هيئة صور عقلية »<sup>(٥)</sup> . وبمعنى آخر ، فإن الصور العقلية تشكل « حداثاً موحداً لتقديمات الذاكرة أثناء عملية الإحساس »<sup>(٦)</sup> ، بينما « الفنان الثانى » من خلال رسمه لتلك الصور يجعل تقديمات الذاكرة المفهومة جزئياً - مفهومة كلياً ، وعلى هذا فهو الذى يسمح للذاكرة بأن تكون .

وتقديمات الذاكرة - وفقاً للنظرية التمثيلية للذاكرة - تتميز عوضاً عن امتلاكها لخاصية تميز ما تمثله بوصفه شيئاً يؤمن ( صاحبه ) بحدوثه وليس شيئاً متخيلاً أو مفترضاً « بأنها لا بد أن تمتلك خاصية تميز الممثل بما هو حدث وقع فى الماضى . . . . . وسبق للمتذكر تجربته أو التعرض له »<sup>(٧)</sup> .

وتؤكد هذه النظرية الإحساس بالزمن الماضى وتذكره بحميمية وألفة بوصفه عنصراً مكوناً وأساسياً ، حيث مشاعر الألفة تدفعنا إلى الثقة بصور الذاكرة من حيث هى نسخ دقيقة - إلى حد ما - من مثيلاتها السابقة ، بينما مشاعر القدم المرتبطة بالماضى تؤدى إلى وضع تلك الصور فى ترتيب زمنى معين ، من خلال عملية التذكر بوصفها تمثل وقوع مثير فى الحاضر لم يعد جزءاً من التجربة الحالية للفاعل .

وتتضمن عملية إنتاج الذاكرة بوعى ، عملية أخرى يحقق المرء من خلالها فضلاً لنفسه عن الحاضر ليضع نفسه : أولاً : فى الماضى بعموميته ، وثانياً : فى لحظة « متصورة » بداخله .

حتى من منظور الكانتية الجديدة . وشب علينا دائماً من أدبه معنى غير متوقع يرتكز على الباروديا ( المعارضة الساخرة ) ويتمسك بالسيمانطيقا والأطر التصنيفية مستهدفاً كتابة - كما أكد صديقه الروائى التاريخى الأمريكى جورفيدال - يتوحد فيها الكاتب والقارئ من خلال الاستنهاض المستمر لماضى الحكايات ، باعتماد أساليب البنيوية والفانتازيا والرواحة بين الأدب والعلمى وانتهاج التناسل فى الكثير من الأعمال التى يبدو تأثير Ficciones الروائى خورخى لويس بورخيس على أطوارها الأولى خاصة ، بالإضافة إلى تجسيد كتاباته لمفهوم Ostranenie أو Defamiliarization الذى قصد به الشكلاى الروسى شلوفسكى إزالة الألفة بيننا وبين الكلمة باعتبارها الوظيفة الجمالية الأولى للأدب ، وهو ما يعتبر مسئولاً عن توليد علاقة جديدة مع الكلمة خاصة ومع الكون عامة ، وبشكل يعكس نهجاً إلى ما أسماه جان فرانسوا ليوتار ، The Absence of Grand Narratives نجح فى تخليق لغة شفافه بلغت مستوى الهذيان مثل كافكا .

لكن الثابت أيضاً أن العديد من النقاد يرون فى أعمال كالفينو ألعاباً ومباريات ، وإن كانت مبتكرة إلا أنها - فى رأيهم - لا تهدف لشيء ( رغم إيمانه بالدور الاجتماعى السياسى للأدب ) ، بينما يتهمه الكثير من القراء بالإسراف فى تمثيله الروائى لنظريات المدرسة الفرنسية فى النقد ، وخاصة الأعمال الرئيسية لنقاد ما بعد البنيوية ، مثل إميل بنغيت ورولان بارت وجاك دريدا منذ منتصف الخمسينيات ، بل إن رواية ( إذا كان ثمة مسافرون ليله شتاء ) بها تأثيرات من الرواية الجديدة nouveau roman الفرنسية والتجارب الأسلوبية exercices de style لجماعة Tel Quel مما ساعد على تخليق جاذبية أكاديمية لأعماله ، وإن أنكر كالفينو ذلك دائماً .

كتب نيتشه ذات يوم : « إن الحياة السعيدة هى حياة ممكنة دون تذكر كما يتضح من حياة الوحش : لكن الحياة فى أية صورة حقيقية هى مستحيل مطلق بدون النسيان » .

وربما كان نيتشه محقاً . لكن ليس من ناحية كون فاقده الذاكرة هو بالضرورة القادر على<sup>(٨)</sup> بلوغ السعادة ، أو كون

الذى يلعبه الوعي في عملية الإدراك الخارجى - وهو الربط اللحظى ( من خلال خيط الذاكرة المستمر ) ما بين الرؤى الواقعية - تبقى دائما فرضية نظرية لا تتحقق فعليا .

إن كلا من حاجتنا للتذكر أو - على العكس - عجزنا عن النسيان ، والذى يُعدُّ مؤشراً إلى عدم انقصاص الذاكرة عن الزمن ( عوضاً عن بديهية تذكر بها وهى أن « الأشياء » قد تتواجد على الرغم من عدم إدراكنا لها حيث إن الوعي لا ينبغي أن يكون مرادفاً للوجود ) يعنى أنه عندما يعبر وعينا مسافة مكانية ما ، فإنه يقفز انتقائياً فوق الفترة الزمانية التى تفصل الموقف الفعلى فى الحاضر عن موقف ينتمى إلى تاريخ سابق ، ليسقط كل « الماضى » الواقع بين الموقفين من بين يديه ، مغربلاً بذلك حبيبات كل ما اعتبرناه جديراً بالتذكر قياساً إلى ما نعتبره غير جدير بذلك .

بل إن « الأسباب نفسها التى تؤدى بمذكراتنا إلى ترتيب نفسها في ديمومة مكانية جامدة ، هى التى تجعل ذكرياتنا تنعج بشكل منقطع زمانياً »<sup>(١٣)</sup> . ومن ثم ، فإن الامتداد المكانى ، بوصفه سبباً للديمومة في النموذج الأول ، يوازنه بالمقابل الامتداد الزمانى بوصفه سبباً للانقطاعية والنسيان في النموذج الثانى . لكن الذاكرة ليست إدراكاً ضعيفاً ، لأن مثل هذا التصور مبعث فكرة أن الاختلاف هو في الحدة وليس في النوع .

ففى الإدراك ، وهو « معرفة من حيث كونه يتضمن وجود إحساس فعلى يتميز عن التصور العقلى »<sup>(١٤)</sup> ، عادة ما يتعلم المرء أن يكتسب معرفة جديدة . بينما الأمر الحيوى بالنسبة للذاكرة هو أن ما يتذكره المرء هو - بالضرورة - أمر لا يعرفه للمرة الأولى . وبالمعنى الأرسطى ، يمكننا القول إنه بينما يخلق الإدراك إمكانية معرفية فإن التذكر تحقيق لإمكانية أو احتمالية كامنة وموجودة بشكل مسبق<sup>(١٥)</sup> . إن نسيان حادثة ما يعنى فقدان « الظروف » ( بالمعنى القضااض ) التى خلقت المعرفة بتلك الحادثة .

وهكذا ، فعلى الرغم من أن الإدراك شرط مسبق لوجود الذاكرة ، إلا أنه يختلف عنها جذرياً . فيما تم إدراكه في الماضى - أثناء عملية الإدراك - تم ابتلاعه في حاضر تراكمى

هذه اللحظة التى قد تكون مشوشة بادىء الأمر تبدأ في الانضاح لوناً وإيقاعاً بشكل تدريجى - لتعبر في خيالنا - من المحتمل إلى الفعل ، مقلدة في ذلك عملية الإدراك حتى مع ارتباطها بالماضى في أعمق جذورها . لكن التصور لا يعنى التذكر . ويعنى هذا بدوره ، أنه على الرغم من كون التذكر - أثناء تحققه الفعلى - يميل إلى أن يحيا في « صورة » إلا أن العكس ليس صحيحاً . فالصورة لن تتم إحالتها إلى الماضى إلا إذا كان استنهاضها الأولى منه قد حدث . وعلى هذا فالتذكر عملية مثالية Ideality أو هو « فوسنة مثالية للحاضر وإعادة صياغة مثالية للماضى »<sup>(١٦)</sup> بينما الذاكرة هى القسورية ؛ « عملية تصويرية Ideational طالما أنها تأخذ شكل إعادة إنتاج وتعرف التجارب الماضية في ترتيبها الزمنى الأصل »<sup>(١٧)</sup> ، حيث التمرکز ( موقع محدد داخل الزمن ) يتضمن « إحالة الفاعل الحادثة في تاريخه إلى موقعها في السلسلة الزمنية بنسبته إلى اللحظة الحاضرة وإلى أحداث أخرى ، ماضية ومستقبلية »<sup>(١٨)</sup> وحيث إعادة الإنتاج تمثل إعادة خلق - في العقل - لتجربة ماضية من خلال الصورة المتخيلة ، وحيث التعرف يمثل درجة عليا من « التوتر في الوعي الذى يتجه للبحث عن الذكريات الخالصة في الذاكرة البحث بغية تجسيدها بشكل مطرد من خلال الاحتكاك بالإدراك الحالى »<sup>(١٩)</sup> .

وفي الحقيقة ، ليس كل « تعرف » يعنى تدخل صورة الذاكرة memory Image حيث يكون بإمكاننا - كما آمن هنرى برجسون - استدعاء تلك الصور حتى بعد فقدان القدرة على تعرف الإدراكات المرتبطة بها . يضاف إلى ذلك أن التعرف ليس مزجاً بين الإدراك والذاكرة ، لأن التشابه علاقة تنشأ من العقل بين وضعيات يقوم هو بمقارنتها وبالتالي فهو يمتلكها أصلاً .

« لا يوجد إدراك ليس بذاكرة في الأصل »<sup>(٢٠)</sup> .

هذه الفناعة البرجسونية التى تتضمن مزجنا لآلاف التفاصيل من تجاربنا الماضية مع كل البيانات التى تحملها حواسنا الحاضرة والحالية والتى ترى أن الذكريات في أغلب الأحيان تحل محل مذكراتنا الفعلية ، كما أننا نحفظ ببعض منها بحيث نستخدمه « دليلاً » يستدعى إلينا ضوراً سابقة تعنى أن الجزء

في تناسج واختراق متبادل بين التذكر والإدراك ، « تقلص في حدس واحد لحظات عديدة من الزمن »<sup>(٢١)</sup> . غير أن استدعاء صورة الماضي يحتم امتلاكنا للرغبة والقدرة على الحلم . الإنسان فقط هو الذى يملك هذه القدرة . أليس مصدر العذاب الإنسان أن الماضي الذى يحن الإنسان للرجوع إليه زبقي ، دائم المراوغة والإفلات ، بينما الماضي الذى يسعى للانعتاق منه هو ذلك المقدر له أن يطارده إلى الأبد ؟

هناك نوعان من الذاكرة . الأولى هى التى تستدعى عبر صور الذاكرة جميع أحداث حياتنا اليومية فى ترتيب حدوثها الزمنى بغض النظر عن فائدتها العملية والتطبيقية ، وتعتبر متساوية فى الامتداد مع الوعى . والثانية ليست سوى نظام كامل من الميكانيزمات الدقيقة التى تضمن الاستجابة المناسبة للحاجات المتنوعة الممكنة . . . ولأنها « عادة » أكثر منها ذاكرة فإنها تقوم بتمثيل تجاربنا الماضية دون استدعاء صورتها . غير أن الذاكرة المحققة فى صورة تختلف جذرياً عن الذاكرة الخالصة ، حيث إن الصورة تمثل حالة حاضرة نصيبها الأوحد من الماضي هو الذاكرة التى تم استجلاها منها . أما الذاكرة البحث فيلا قوة طالما لم تتم استثمارها دون توظيف أو ارتباط بالحاضر . وحيث إننا دائماً « نكون » فى ما نشاركه ( وليس فقط فى شكل إدراكنا له ) ، فإننا « نكون » ربما بدرجة أكبر فى ما نتذكره .

برجسون كان أكثر تحديداً : إن الإنسان يصبح جزءاً من رائحة الليلك الذى يستنشقه عند دخوله غابة ما . وفى كل مرة يدخل الإنسان الغابة نفسها أو غابة أخرى ، ولوبعد سنوات ، بإمكانه استدعاء ذكرى رائحة أول ليلك ؛ حيث يكمن وراء محاولة مقاومة الفقد إحساس بالتآكل والتحلل الزمنيين اللذين يولدان الرغبة فى ذلك الليلك الأول لا لشيء ، إلا لأنه لم يعد موجوداً ، بينما نحن وحدنا الذين عرفنا ما « كان » وما الذى يعنيه أن يفاجئنا مثلاً فعل ذات يوم . ففى عراقنا اليأس من أجل استعادة زمن « الأولية » المفقود ، يصبح سقوطنا فى رد الفعل العابر الذى يحن إلى الـ « هناك » والذى يستص من فعلنا أورد فعلنا نحو « الآن » أمراً يحتم - ضد إرادتنا ووعينا - تشوهنا اللا محسوس بفعل الزمن .

وفى التذكر ، بوصفه تمثلاً لمفعول غائب ، نلاحظ أن المزاملة بطريق التشابه (والتي تشجع على وقوع ما يشبه الانهيار الجبلى

صار بدوره ماضياً . لكن ألا يمكن أن نسأل : كيف يمكن للماضى الذى لم يعد قائماً ، على مستوى الافتراض أو الواقع ، أن يحفظ نفسه ؟

بالنسبة لبرجسون ، من الصعب تصور بقاء الماضى ، حيث إننا « نغد إلى سلسلة الذكريات عبر الزمن ذلك الالتزام بالاحتواء ( احتوائنا للأشياء واحتوائنا لنا ) الذى ينطبق فقط على مجموعات من الأجسام يتم إدراكها فوراً فى المكان »<sup>(٢٢)</sup> .

والمفارقة هى أن الماضى يجا اعتماداً على تراكمات ما لم يعد قائماً والانسكاب المتصاعد للحاضر فى مجرى الزمن وتضخمه بمساعدة الوعى ؛ بينما يتأرجح ذلك الماضى دون كلل داخل الذاكرة ما بين الانبعاث ( الذاكرة غير الإرادية ) والإنعاش ( الذاكرة الإرادية ، التى لأتمثل وفق الإطار البرجسونى ذاكرة على الإطلاق ) . ومن المنظور الواقعى ، نحن لا ندرك سوى الماضى . « فالحاضر الخالص هو ذلك التقدم اللا مرمى للماضى الذى يقتطع من المستقبل »<sup>(٢٣)</sup> . ورغم أننا نصف الحاضر بأنه ما هو كائن ، فالثابت أنه « ما يتم تخليفه أو حدوثه الآن » What is being made ، بمعنى أننا ننفكر فى الحاضر على أنه ما سيحدث لا يكون قد وجد بعد وعندما نفكر به بوصفه موجوداً بالفعل يكون قد أصبح ماضياً<sup>(٢٤)</sup> . فحاضرى ( خليط من الإحساس والحركة ) هو موقفى من المستقبل المباشر ، تصرفى الوشيك ، وذلك مقارنة بالماضى الذى يقحم نفسه فى حاضر يستعير منه حيويته . الحاضر هو وعى بجسدى الذى يقوم بحركات ويتعرض لإحساسات عبر نقاط محددة مستمرة من وجوده .

إن ذاكرتنا ، وهى محملة بكل ماضينا ، قد تختار التواطؤ مع ذلك الماضى ضد حاضرتنا ، أو الاتجاه نحو « موقف اللحظة وتقديم الجانب الأكثر فائدة من نفسها إليه »<sup>(٢٥)</sup> . وهذه الذاكرة هى أكثر من مجرد تقاطع العقل والمادة وأكثر من صدى التردد فى إرادتنا داخل دائرة وعينا<sup>(٢٦)</sup> ، كما أنها أكثر من الفيضان الذى يغمر الحفرة التى تخلفها حركتنا الدائبة .

إن الذاكرة ، من حيث هى بقاء صور الماضى التى تختلط مع مدركات حاضرتنا ( بدرجات مختلفة من الاستبدال والتحرك )



تطوقها تقنية تصنيفية تشمل استكشاث المدن الخمس والخمسين المرتبة باتساق داخل ثلاثة نظم للترتيب على الأقل ؛ أولها إطار الحكاية كما في ( ألف ليلة وليلة ) . فضمن دوره التثقيفي الترفيهي يقوم ماركوبول بمهمة تفوق «مهمة أرسطو في علاقته بتعليمه أفلاطون»<sup>(٢٢)</sup> . المرشد الروحي الصوفي (وهكذا يبدو كويلاي عندما يعلن لبولو الرحالة والحكاه البندقي «أنا ليست لدى أطماع أو مخاوف» ) نجد أن بمقدور بولو إقامة حوار مع إمبراطور التتار يقنعه خلاله بمواقفه الحمقاء . « وأجاب ماركوكو » وقال بولو « . . . هذه الترددات توحى بعلاقة ثنائية الأبعاد (الإله / الرسول) يسمح فيها للرسول - وللرسول فقط (وهو بولو في النص) - بأن يقول أشياء من قبيل «ربما كل ما تبقى من العالم هو أرض خراب مغطاة بأكداس القاذورات والحدائق المعلقة في قصر الخان العظيم» (مدن غير مريثة ص ٨٣ ) ، وأن يقول ذلك بثقة ولا مبالاة مهذبة تقترب من الحصانة .

ف «الاستكشاث» داخل هذا النص ، الذي يأخذنا إلى ما وراء حافة اللامرد ، منظمة بحيث توجد مجموعة تشمل عشر مدن وسبع مجموعات تشمل كل منها خساً . ثم مجموعة أخيرة تشمل عشراً ، وجميعها مرقمة بصورة تحمل قدراً من الغرابة ، حيث نجد الأرقام في تنازل عددي . مثلاً ١ ، ٢ ، وهكذا «بحيث إن المقاطع التسعة تنفجر ذاتياً (بامتناء الأخير الذي يعيد بناء نفسه في تناسق Symmetry مع الأول)»<sup>(٢٣)</sup> . وإذا تجاوزنا ما يمكن اعتباره الرمزية الحسابية الكامنة في النص (هايتز آرينت) ، فإن النظام الثالث يمثل انتقالاً من التجريد إلى محور الفكرة الرئيسية ، حيث نجد أحد عشر تصنيفاً للمدن معنوياً كالتالي : «المدن والسماء» ، «المدن والذاكرة» ، «المدن والعيون» ، «المدن والديمومة» ، «المدن التجارية» . . . إلخ . . . وجميعها موصوفة في «إطار ماضيها أو ظروف إنشائها أو ديمومتها من عدم ديمومتها»<sup>(٢٤)</sup> ، بينما لا ينبغي استبعاد احتمالات وجود شفرة اسمية غير محلولة كما يقترح لورنس برانير . فمثلاً ، نجد الأسماء المؤنثة للمدن إما إغريقية مثل «أناستاسيا» و «ديسينا» و «إيساورا» و «ويودوكسيا» و «أوكثافيا» أو عربية مثل «زمرد» و «زنوبيا» و «زبيدة» (المدينة البيضاء كما في المتن الروائي) .

في الذكريات - كرة الثلج البرجسونية - حيث تجذب الذكري المركزية المبدنة حولها سيلاً من الذكريات الضبابية) كثيراً ما تتحطم الذكري فوق صخرة واقع يرفض التوق إلى الماضي والمراهنة عليه . فإذا كان «موضع رغبته يرقد في الماضي»<sup>(٢٥)</sup> ، بينما هو يريد له إمكانية مستقبلية ، فإن مثل هذه الشخصية لا تستطيع أن تفعل شيئاً لعتق نفسها من هذه الضرورة التناقضية ، حيث تتصاعد الحالة الأخيرة بسبب وعيه بـ «الاختلاف» . إن «الوسطايجي» (الحنين للماضي) ، وهو يترك لكل صورة تاريخها في الزمان وموقعها في المكان لا يرى أبداً كيف يمكن لـ (الأشياء) أن تتشابه وإنما فقط كيف يمكن أن تختلف .

«لقد فهمت قدرى وأحنيت هامتي»<sup>(٢٦)</sup> .

نسمح لأنفسنا ببعض الشك . حتى على الرغم من أن المتحدث هو كالفيينو ، وليس مثلاً ، كيركجارد ، على الأقل لأن كلا الرجلين قد رفعنا هامتيهما ، ربما لأكثر من مرة . إن هذا البحث هو محاولة للإجابة عن السؤال عما إذا كان توظيف الذاكرة بوصفها مصدراً للحزن في نص (مدن غير مريثة) لإيطالو كالفيينو يكمل دورة كاملة ومغلقة أم أنه ربما يوجد داخل ما سنثبت أنه أصداء كيركجاردية ، صوت خفوت وإن كان أعمق ، يبقى - رغم تلوثه بالمرض حتى الموت - The sick ness into death ، غير منهزم أمام تركيبة «إما . . . . . أو . . . . .»<sup>(٢٧)</sup> .

هيكل مقام لوعى عظم . . . لكنه في النهاية يختنص الحطام . هكذا (مدن غير مريثة) . ونظراً لأن استكشاث (تخطيطات) هذا العمل تدعو للتأمل وتخطب دواخلنا ، نجد أن الكتاب كثيراً ما وصف بأنه مجموعة أشعار نثرية ، أو «مراثيات» ( شخصية كويلاي خان تصف حكايات ماركوبولو بهذا ) بل وصف بأنه سجادة تحوي موتيفات مزاجية

• وإما . . . أو . . . عنوان أحد أشهر أعمال الفيلسوف سورين كيركجارد . واستعير العنوان هنا للتدليل على الخيارات التي يفرضها الوجود . وكل خيار أو قرار - وفق ما يرنأى كالفيينو وتنطق إحدى شخصيات أوراق اللعب في كتابه قلعة الأقدار المقاطعة - يؤدي حتاً إلى خسارة ما .

التعس على النحو التالي : « الإنسان غير السعيد هو الذى يكون مبدؤه ومحتوى حياته وكامل وعيه وروحه وجوده بشكل ما خارج دائرة نفسه . إنه دائماً غائب ، ولا يكون حاضراً أبداً بالنسبة لنفسه . لكن من الواضح أنه من الممكن أن يكون المرء غائباً عن نفسه إما فى الماضى أو المستقبل . هذا إذن هو ما يطوق حدود جميع أراضى الوعى التعس » (٢٨) .

يطابق هذا الوصف كلا من شخصية ماركو والخان فى أدق تفاصيلهما . فالرحالة البندقى الذى تطارده ذكريات طفولته فى فينسيا يدرك - من خلال إحساس عميق بالمحتوم والقدرية وعزلة الوجود والتعب من العالم world-weariness والضياع فى وجود لا منطقي - يدرك محدودياته وعجز الامتلاك والكيونة ومن ثم الصيرورة ، بل والأكثر من هذا - استحالة « العودة » وقوة ذلك المد الناثر الذى لا يتوقف إلا عندما تدفع الأمواج - عنفاً - بالمستحم إلى الشاطئ ، وأن محاولة استعادة مالا سبيل إلى استعادته لا تقدم سوى الغرابة لأن الرجوع - إن كان ممكناً - يكون دائماً إلى المكان ، لكنه أبداً لا يكون إلى « زمان » الأصل والبداية .

ومع هذا ، فحتى المكان يمكن أن يكون عرضة للشوشه مثلما يبدو فى مدينة « ماوريليا » وهى المدينة الخامسة فى مجموعة (المدن والذاكرة) .

غائب عن حاضره وحاضر فى ماضيه (الذاكرة) - رغم أن درجة الكلية أو الجزئية فى هذا هى التى تحدد مدى مقابلته لأنموذج التعاسة الكيركجاردية - يبقى انفصام علاقة Disrela-tion بولو بالوجود محصلة انفصاله الإرادى عن حاضره Pre-sent-ness ، ففى التعبير الكيركجاردى هو ذات تعسة لأنه

غير أن نظام الأفكار المتواشجة لا يحمل سوى علاقة ضعيفة بالمضامين والأسماء المحددة للمدن . فمثلما « لا نلاحظ نحافة فى أربع من المدن الخمس التى تحمل تلك الصفة » (٢٧) نجد مدينة مثل « زيرما » إحدى مدن الذاكرة تبدو رغم ذلك أكثر انتماء لمدن العلامات ، بينما معظم المدن يمكن إدماجها فى نسج الذاكرة . أيضاً إلى جانب العرض السريع لمصنعات العصر الحديث مثل الألومنيوم والرادار والمطارات والبلدورز لموازنة الميل نحو الشرقى الذى يسم العديد من أعمال كالفيو . وهنا خاصة حيث نلمح إشارات إلى « مجلدات ابن رشد » و « الخللخال » و « الحمامات التركية » و « نبيذ البلح » و « طرق القوافل » و « الصحارى » و « النخيل » والحجاب « و « السوريين والأقباط » والتركان « نلمح سخريه من الإيديولوجية الماركسية والكنيسة الكاثوليكية فى الإشارات إلى « المدن النموذجية » و « التصميم المعماري للسما » ، ونلمح إشارات إلى بعض القضايا المعاصرة مثل الانفجار السكانى الذى تتدرب به وتدلل عليه المداخن التى تلفظ ملايين المخلوقات « التى تريد أن تولد وقد أعناقها وتفتح أفواهها حتى لا تختنق » (مدن غير مرئية ، ص ١٠١) .

كل هذا داخل مزيج تذكرى شفاف تم « تكسيه » عمداً من الداخل (إطار الرحلة - الحكاية) بحيث يشمل الإسقاطات والحركة اللزوب التى تضطربنا عن طريق الاستدعاء المستمر للتفاصيل - وليس فقط الخاصية الرئيسية لكل مدينة - أن نسج المعانى المتكررة فى النص فى خط واحد .

يقول بولو : « كل ما أقول أو أفعل يكتسب معنى فى محيط عقلى » (مدن غير مرئية ص ٨٢) .

تصر الناقدة كارول جيمس على أن تسلسل المدن يحطم أية مقولة تفيد بأن البندقية أو الجحيم (المذكورين فى العمل) هما نموذجان لأى من المدن أوكلها . لكن يمكن اعتبار ذلك التسلسل بمثابة تعبير عن الحاجة إلى العمق ، إلى نظام جوهرى داخل حركة اللانظام الظاهرى الذى يبدو فارصاً نفسه على النص .

تحتوى (مدن غير مرئية) شخصيتين فقط هما ماركو بولو وكوبلاى خان (\*\*) اللذين يمثلان شخصيتين تعيسيتين فى الأساس . ولقد عرف أبائى و سورين كيركجارد الوعى

••• كوبلاى خان هو حفيد الإمبراطور المغولى جنكيز خان . وقد تم انتخابه خاناً من قبل نبلاء المغول عام ١٢٦٠ . ساعد أخاه الأكبر مانجو فى قيادة الجيوش التى فتحت الصين والتى نجح فى إخضاعها تماماً لسيطرته بحلول عام ١٢٩٧ بعد انتصاره على أسرة سونج الصينية الحاكمة ، ووصلت حدود إمبراطوريته إلى جنوب شرقى آسيا وروسيا وغرباً إلى إيران والشرق الأفر . وقد عرف عن كوبلاى البذكاء والتسامح الشديدين والاهتمام العميق بالعلوم والأدب ، كما اهتم بالمسيحية رغم اعتناقه البوذية .

أى يدرك أنه يجافى الواقع متجاوزاً الموقف التوقعى المسبق والمتفائل إزاء أحداث معينة متمنة ، بحيث يحتضن الممكن ، هو أمر متف في حالة الخان ، لأن هذا الأخير يدرك غياب «الإمكانية» . ويمثل هذا الإدراك تلك اللحظات التى يرتد فيها إلى الذاكرة ، فى الوقت نفسه الذى يستمر أملاً فيما ينبغى أن «يتذكره» . وهذه الوضعية الدائمة للجوء إلى وهم التكرار والعودة ، هى بالضبط ما قصده كيركجارد عندما لخص الشق الآخر من الأزمة عندما يكون «ما يأمل فيه المرء وراءه وما يتذكره أمامه» (٣٣) .

والمفارقة أنه ، بينما نجد صيغة كيركجارد المبديّة لنيل الخلاص من وجود متناه مكبل داخل تجربته «بالزمن بوصفه متصلاً مشققاً على جانبى اللحظة الحاضرة» (٣٤) تكمن فى «اتباع كل إنسان للخطوات التى قطعها فى طريق الحياة نفسه الذى سلكه» (٣٥) إلا أن الإنسان فى استدارته للخلف ، أى إلى ما لم يعد قائماً ، وإلى الأمام أى الذى لم يأت بعد ، يصبح خارج الاثنين . وفى هذا الاتزان من الزمن يتسبب عدم الحراك الذى ينتظر الحركة (بعض النظر عن الاتجاه) فى أن تصبح اللحظة هى الانفصال والعزلة والجمود .

لكن «الحياة المرعبة الواقعة» لا تعنى - وسط محدودياتها - أن ما كان ، غير مسترجع تماماً مثلما «يزول السحر الذى تولده القطعة الموسيقية» . . . . . عندما يعاد عزفها فى الاتجاه المعاكس» (٣٦) .

ويعادل هذا الاعتراف أنه إذا كان ثمة استحالة لأن «يكون» الماضى - مرة أخرى لنفسه - فالأخرى «ألا يكون» بالنسبة للحاضر ، لأن التمزق الزمنى المرتبط بذلك الحاضر والمستقبل يعنى ببساطة عجز الماضى عن تقديم الخلاص المنشود بدرجة عجز الزمنين الآخرين نفسيهما ، أضف إلى هذا تفوق اللحظة الآنية على الماضية والمستقبلية باعتبارها الوحيدة «الموجودة» .

وفى الجماليات الكيركجاردية ، احتباسنا فى أرجوحة ما بين الذاكرة بوصفها وعياً بالفقد ، والأمل بوصفه رغبة عامة فى العودة إلى المفقود مع نكوصنا إلى الاعتراف بلا جدوى الأمل ، ثم الارتداد إلى الذاكرة مرة أخرى - كل هذا داخل عجلة الحياة المعذبة (والتي يحيطها غول الصيرورة «مارا» بمخالبه فى

يتذكر «ماضياً لم يكن له واقع» (٣٧) من حيث كونه نتاج عملية تذكر مثالية . لكن حيث إن «الذاكرة هى التى تحول دون أن يعثر الشخص التمس على نفسه فى أملة» (٣٨) ، فإن ماركو الذى يجد أنه من الصعوبة بمكان أن يأمل ، يجد الأكثر صعوبة أن «يقبل» ويزيد هذا من حدة إشكالية موقفه لأنه بدل على أن درجة انغماسه الذاتى فى الماضى تبقى غير كاملة . فلو كانت كذلك فإنه لن يكون شخصية تعسة بالفهم الكيركجاردى الدقيق ، حيث نجد أن (الأفضلية) الكيركجاردية فى صياغة مستويات التعاسة الثلاثة هى أن يكون الإنسان حاضراً لنفسه فى حاضره . أما ثانياً أفضل موقف فهو أن يكون الإنسان حاضراً إما فى ماضيه (الذاكرة) أو فى مستقبله (الأمل) . وأسوأ المواقف هى أن «يفقد الإنسان ذاكرته بحيث يصبح غائباً عن ماضيه أو يفقد أملة ، بالتالى يصبح غائباً عن مستقبله» (٣٩) . وهذا على الرغم من إصرار كيركجارد على أن الشخص التمس بحق هو الذى ينبغى البحث عنه بين الذوات المتذكّرة أكثر من الذوات الأملة . لكن قراءة كيركجارد تكشف عما هو «أسوأ» من (الأسوأ) الأنف الذكر . فامتزاج غطى التعاسة السابقين يحدث «عندما تسبب الذاكرة فى الحيلولة دون عثور الإنسان التمس على نفسه فى أملة ، أو عندما تسبب الأمل فى الحيلولة دون عثوره على نفسه فى ذاكرته» (٤٠) .

وشخصية كوبلاي تاراجح بين الحالتين ، لكن ليس فقط لأنه يأمل فى مستقبل لا يمكن أن يكون له سند من الواقع - أى مولد من الوهم ، وإنما لأنه بالفعل لديه أطماع ومخاوف : ولهذا فنحن لا نصدق عندما ينكر الاثنين .

إنه يحلم بمدينة يريد من ماركو الإبحار لها ساحاً لنفسه بترف الخذلان ، فتكون النتيجة هى تذكيره بمعوق انقذاه فى الوجود Thrown-ness-into-being ، وبذلك الانقسام والتغير السرمديين اللذين يحكمان كل شئ عندما يجبره ماركو «أنه لن يعود من تلك المدينة لأنها لا تعرف سوى المغادرة ، وليس العودة» (مدن غير مريثة ص ٤٥) .

إن أمل الخان فى السلطة ، فى تعظيم وتحديد شباب مجده الإمبراطورى ، وفى تعزيز استمرارية كل ما يعلم أنه يتعفن ، يعكس إصراراً محبطاً على اليأس . فالأمل الذى يوفى حقيقته ،

يموت ومع هذا «ألا يموت - الموت الفعل»<sup>(٣٧)</sup> يحكم مطلق  
البيدين في نص (مدن تغير مريثة) *citta invisibili* أم أن  
اعتراضه يتم «بزخرفة تشجيرية لنقش بلغ من الدقة حداً يمكن  
معه أن يفلت من قرص النمل الأبيض ؟» (مدن غير مريثة ص  
١٠).

في (المدن والذاكرة ١) يشعر المسافر إلى مدينة «دايوميرا»  
بالغيرة من وهم الإحساس بالسعادة السابقة الذي عرفه  
الأخرون ، والوهم نتاج قناعة مغلوطة مفادها تصديق إمكانية  
تكرار ما كان . لكن حتى هذا الوهم يستحق الغيرة . أما في  
(المدن والذاكرة ٢) فيتعرى الأمل في مدينة الأحلام ؛ حيث  
يتبدى عبثاً وليس فقط استحالة ؛ لأنه حتى إذا ما تم الوصول  
إلى المدينة المتمتنة ، فإن ذلك يحدث بعد أن تكون رغبات العمر  
قد آلت إلى مجرد ذكريات . ومثلما كان يحدث في الميثولوجيا  
الإغريقية ، حيث تمنح إحدى الشخصيات الخلود لكنها تنسى  
أن تطلب هبة الشباب الدائم من الآلهة ، تذكرنا مدينة  
«إيزيدورا» بأن الأهم من العثور على موطن أحلامنا هو العثور  
عليه في الزمن الذي يكون الإنسان فيه لا يزال قادراً على  
الحلم .

وتتكون مدينة «زايروا» في (المدن والذاكرة ٣) من «العلاقات  
بين مقاييس موقعها وأحداث ماضيها» (مدن غير مريثة ص  
١٣).

ويتم هنا توظيف تقنية قصصية شبيهة بذلك الذي استخدمه  
كالفيو في روايته (إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء) ، بهدف  
توكيد احتفاظ المدينة بذكرياتها واتساع الأخيرة كقطعة الإسفنج  
حتى وهي تحتويها مثل خطوط الكف ، كما يحكى لنا عن هذه  
المدينة . الذاكرة هي القدر .

لكن عدم الحراك يمكنه أن يحطم بدلاً من أن يحفظ  
الذاكرة . وهذا بالضبط قدر «زورا» . ففي (المدن والذاكرة ٤)  
لا تترك هذه المدينة صورة أو انطباعاً غير عادي في العقل ،  
وإنما تتلعب الذكريات الخاصة بجميع مواطنيها بعد أن يترك كل  
واحد منهم الأشياء التي يريد لذاكرته الاحتفاظ بها داخل  
الشقوق القائمة في أسوار المدينة ، بحيث تحفر المدينة لنفسها  
١١٩

الميثولوجيا البوذية حاصراً بداخلها وهو يديرها باستمرار الآلهة  
والبشر والحيوانات والشياطين وأنصاف الآلهة - كل هذا يعني  
أن المعرفة المسبقة بالموت ، بالانطفائية ، بفنائية وعابرية وجود  
لا يسعه إلا الخضوع للزمن ، هي أمور تُعرف الذات الإنسانية  
بوضوح . وهذه الذات في قلقها على اللاشخصانية والتقلص  
إلى تكوين غير متفرد في قلقها بشأن العدم *Néantisation*  
إرخاضاً بحثها عن الطير النادر *rara avis* (الخلود/ توقف  
الزمن ، الحرية/ الخروج عن الزمان والمكان ؟ .. إلخ) .  
والذي مبعثه إلحاح الحاجة ملء الثغرة الدائمة التذكير بالإعاققة  
والبطلان وهي تصارع الغرق داخل كل ما ترفضه ، لا تجد  
عامها في كلتا الحالتين - التذكر أو الموت - سوى الماضي قارب  
لنجاة الوحيد (وإن بدا مثقوباً) والحر من عدم تنبؤة المستقبل  
عدم مرونة الحاضر الذي يقرض علينا - باستبدادية - المرونة  
والتحول .

ومن ناحية أخرى ، فالإرهاق الناجم عن ثقل الماضي  
بداخلنا يجعلنا فيما نطمح في الانعتاق الوجودي نستمتع - ربما  
بجاسوشية - بكل ذلك الثقل . والحقيقة أن كيركجارد يفضل  
«ضمان» ذلك الزمن «الأكثر سعادة» - الماضي الذي لم يحتفظ  
منه سوى بالقدرة على البكاء مثل طفل .  
والسؤال - لماذا ؟

في ظل بديهية أن نحيا - وه أن نحيا - تعني أن نشيخ «وأن  
نشيخ» بدورها تعني أن نموت - يتعين حتى على الواقعي أن  
يعترف بأنه في ماضيها حيث صدقة الشباب تكشف عن نفسها  
لتنين قشرة مؤقتة ، تكون الأيام الفائتة هي الأكثر بعداً عن  
ذلك الذي تقودنا إليه حركتنا المستمرة ، أي الموت . بهذا المعنى  
تصبح النفس هي الماضي ، وهو إدراك آخر يزيد معاناة  
«الانتظار» الذي تحاول تشويشه ، بل يمكن اعتبار أن كل إرادة  
التذكر التي تمتلكها هي محاولة يائسة «لنسيان» حفنة الرمل  
المجهولة التي ستغطي أجسادنا أو التي ستكون مآل تلك  
الأجساد ذات يوم .

لكن هل هذا «المرض حتى الموت» ، المرض في النفس ،  
والذي يفترض (بشكل مسبق) الرعب *Dread* بما هو تجسيد  
للبأس الكيركجاردى ، أى أن يكون مقدوراً للمرء . ولأبد أن

مكاناً في ذاكرتنا ، دوغما حراك ، حتى يطوى النسيان هذه المدينة .

سؤال الحان إلى بولو : «أهمى رحلات حتى تعيش ماضيك ثانية ؟» والذي يجبرنا «الراوى» أنه يمكن أن يكون ذا صيغة مختلفة قليلاً : «رحلات لاستعادة مستقبلك ؟» ، يجعل الزمن حلقة واحدة متصلة بعد خلع كل قيمة زمنية عن الماضى أو المستقبل . فالسعى لعيش ما نذكره والإمساك بما لم نعشه بعد (ثنائية الأمل والذاكرة التى تؤرق البطل الكبير كجاردى) يزيدان من حدة عدم التوازن الوجودى للإنسان نتيجة اكتشاف «الكثير الذى لم يملكه والذى لن يكون بمقدوره امتلاكه أبداً» (مدن غير مراثية ، ص ٢٦) .

والثير ، بالطبع ، يتعلق بمعرفتنا كيف يمكن أن نحيا الماضى مرة أخرى بينها - أثناء امتلاكه لنا أو امتلاكنا له ، بوصفه حاضراً - لا نكون قد عشناه بالفعل .

إن وجودنا المتأثر بالماضى Being-Affected-By-The Past ، والمتواطىء معه ، بل واستدخالنا interiorization لهذا الماضى ، رغم خارجيته ، كل ذلك ، يضع الذاكرة موضع الصراع بين تحقيق دورها وتأكيد نفسها عبر صراع لا ينسى ضد النسيان ومحو الآثار Effacement of Traces يقوم بالضرورة مؤثرات كل ما يغذيها - وتحديدأ نقصد الثنائى الزمانى - بينها وجودها ومعنى كينونتها هما بالضبط نتاج لهذا الثنائى .

وفى (المدن والذاكرة ٥) يتم تفسير «النوستالجيا» ، الحنين الماضوى للمكان ، على أنه حنين الرغبة / العودة إلى ما كانه وعدم تصور أو تقبل ما آل إليه ، بينها السخرية هى أن هذا الحنين لا يولده سوى التغير الذى يرفضه الحنين .

إن التكرار والشابه ليسا مصداقين للتطابق ، الأمر الذى يوحى بأنه لا حقيقة - بهذا المعنى - وإنما فقط الندم على أوهام ضائعة أو مغلوطة أو هو نوع من الحنين (الذى يغذى نفسه ذاتياً) إلى كل ما اعتقدناه . وليس ما كان لأنه - ببساطة - لم يكن . فهل نجرؤ على الاعتراف بأننا وبمحض إرادتنا الإنسانية اخترنا التسليم بأن التحول يحكم كل شيء كجواز الأهلية

الوحيد لاستمتاعنا بالفقد ، أم أن ما نتخيله على أنه ممكن - والذي يصبح بعد ذلك بدقائق غير ممكن - هو بالفعل «الحقيقة» الوحيدة .

ربما كانت إجابة هذا السؤال ملقاة على عاتقنا مثل كل مسؤولية الوجود ، مثلما يؤمن بولو .

فى (مدن غير مراثية) الذاكرة تتخلل كل شيء . فمثلاً فى (المدن والعلامات ٤) إدراك ضرورة أن التحرر من صور الماضى وبواهت الذكري ، وهو قربان الماضى إلى الحاضر ، يحتم محاولات مستمرة لا بدعماها سوى بحث الروح عن كنه الأشياء وروحها . والمشهد الذى تمثله مدينة هذه المجموعة يحقق هذا ويقدم هذا (الكنه) فى الموسيقى التى تنبعث عزفاً أسفل المقابر . الموت ، ذلك المنتهك الأخير لدائرة الحياة ، قد يكون معزوفة الحقيقة الوحيدة - هكذا تحاول مدينة «هياتيا» أن تقول لنا - لكنها المعزوفة الوحيدة التى ترفض الإصغاء إليها .

والدائرية البيئوية للكون (المحبة بخاصة الدوران المتجدد للزمن regenerative-rotative) تنعكس ، فى رأى الناقدة لورا موريللو ، فى بنية النص العديدة التى تبنى نفسها صعوداً (الماضى) وتحافظ على ذلك البناء (الحاضر) ثم تمحو نفسها (المستقبل) آخر الأمر . لكن يمكن أيضاً الدفع بأن الحركة من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل يتم عرضها بصورة أكثر مباشرة ووضوحاً من خلال التطور الذى يطرا على المسميات . فنحن نتقل من عصر «الجمال» إلى عصر «الطائرة» ومن «الرخام» إلى «مشمع فرش الأرضية» ، وأيضاً فى نبرة صوت القص الذى «ينقلنا من الحالم إلى التمثيل الكنائى» (٣٨) .

والحقيقة أن كالفينو نفسه قد شرح فكرة الدوران المتجدد للزمن ، التى تعود بجذورها الى نظرية إدوين هابل ، الخاصة بتوسع وتقلص الكون فى كتابه (ت - الصفر) حيث يقول : «لأن . . زمن الكون قد بدأ فى نقطة محددة ولأنه مستمر فى انفجار النجوم والسُّدم التى تزداد ندرة أكثر فأكثر حتى اللحظة التى يصل فيها التشتت إلى أقصى حدوده ، وتبدأ النجوم والسُّدم فى التمرکز مرة أخرى ، فإن النتيجة التى أخلص بها من هذا ، أن الزمن (سوف يتعقب خطى نفسه) وأن سلسلة

كل صفحة من المتن فتمهد لما نجده من انفجار فلسفى فى السطور الأخيرة من كل مدينة (وفى حوارات الخان ونولى) لا يخرقها سوى كابوسية اللغة «فتاة بجمجمة ضاحكة تحلب جثة بقر» و «وفى أوقات العصارى الجميلة يقوم السكان الأحياء بزيارة مدينة الأموات فيفكون شفرة أسمائهم هم فوق شواهد القبور» . . . وهكذا . كما أن الحصر الروائى والنفسى للقارئ بين شخصيتين فقط طوال العمل (باستبعاد أية كيانات أو أسماء أخرى حتى فى الأحايين النادرة التى يتم فيها ترديد الضمائر) . هو الضامن لتكثيف معادلة الرحابة/الاختناق داخل جميع الأحاديث الثنائية والمدن الموصوفة والمنمأة أو حتى السالبة أو المرفوضة بعجز . وهذه الثنائية بمثابة المزار الذى ينجح إليه نص (مدن غير مرئية) الذى يبدو كأنه يغازل الموت فيها يبقى - أولاً وأخيراً - مخلصاً للحياة .

بين ذكرياتنا المولودة مرة أخرى ، التى يمكن القول إنها تتوسط بين القبح فى ماضينا لتخفف من وطأة كل النقص فيه مقارنة بالنقص فى الحاضر ، وبين «الكائن الذى نحن عليه الآن ، قبل الإدراك . . . . . وقبل الذاكرة . . . . . هناك الآن : الوعى بهامش ، بمسافة . . . . . بأننا أسرى الزمن»<sup>(٤٢)</sup> .

والوعى بحركة الدوار التى تصيينا داخل الزمن باعتباره يحطم مناه رغبائنا الخارجية والتآكل التدريجى للأشياء والأسطح ولأنفسنا يعنى أننا فى حالة بحث دائم عن «المركز» ويمثل هذا الحنين حيناً أكبر إلى الجسد الذى خرجنا منه ، إلى حالة الموت الأولى الحبل بالحياة .

إن الحنين إلى وضعية ما قبل الميلاد هذه هو المسؤول عن تردد أحياء مدينة «لودوميا» على منزل «الأجنة» لاستجوابهم ، وذلك على الرغم من أن «لودوميا» الأجنة بعكس «لودوميا» الأموات ؛ لا تعد الأحياء بالأمان وإنما فقط بالخوف .

ويشرح الشاعر المكسيكى أوكتابيو باث هذا البحث اللؤوب عن اللحظة المركزية أو المكان الأصلى فى (متاهة الوحدة) قائلاً : «إن الشعور بالوحدة والحنين إلى جسد اقتلعنا منه هو حنين لمكان . وحسب مفهوم قديم جداً موجود لدى كل الشعوب تقريباً ، فإن ذلك المكان ليس إلا مركز الكون ،

الدقائق سوف تنبسط من دورتها فى الاتجاه المضاد ، حتى تعود إلى البداية مرة أخرى»<sup>(٤٣)</sup> (الأقواس من عندى) .  
«لا يوجد تكرار . . . . .»<sup>(٤٤)</sup>

هذا الانتحاب الكبير كجاردى على وجود مخادع ، الذى يبدو نفيًا لورقة علاجه السابقة فى التعامل مع مرض الوجود من خلال «تعقب الإنسان لخطاه السابقة» (من وجهة نظر كيركجارد) ، باعتبار ذلك خلاصاً من «اللحظة» قد يبدو بعيداً ، بعد القطبين ، عن نظرية الدوران المتجدد للزمن التى نسمع صوتها فى كلمات الخان :

«الأسباب غير المرئية التى تجعل المدن تعيش ، والتى من خلالها ، ربما متى ماتت ، يكون بإمكانها أن تعود للحياة مرة أخرى» ، (مدن غير مرئية ص ١٠٦) .

إن هذا ، بالإضافة إلى مؤشرات أخرى يرخر بها النص يوحى بإمكان التكرار (خاصة فى مجموعات «المدن المستمرة» و «المدن والأموات») داخل المظهر الانفسامى العام . لكن نظرة مقترربة سوف تكشف عن التقارب الأعمق الراقد تحت الاختلاف الظاهرى .

إنه الإيمان بإمكانية تعقب الإنسان لخطاه إلى الوراء ، يفترض بشكل مسبق نقطة بداية ، لحظة محورية ، أو نقطة أصلية . وبالتالي فهو الذى يفتح الطريق أمام إمكان التكرار . لكن الثابت أن «لا عقيدة» كيركجارد ، التى تفيد بأن «المكان والتجربة الفعلية دائماً يفشلان فى أن يكونا على مستوى بديليهما المتذكر»<sup>(٤٥)</sup> تلغى اعترافه بنوع ودرجة من التكرار ، بمعنى الانتظام والعادة . وعدم قناعة كالفيثو بدائرية الوجود بطمس إحساس الحزن والشفقة الناجمين عن إدراك قوة التحول الحديدية واستحالة رجوع الأشياء إلى ما كانت عليه . وهما القضيتان اللتان طاردتا وعية ووعى كيركجارد معا ، فى آن

هروبية كل شيء يقابلها عدم إمكان الحرب من الموت . يتجلى هذا فى نموذج إحدى المدن التى يتم الترميز إليها من خلال قفزة سمكة هاربة من متقار طائر «الغاق» لتسقط فى الشبكة ، بينما يرمز لمدينة أخرى بركض رجل عار فى النار دون أن يصيبه خدش . أضف إلى هذا تلك الغرابة الحزينة التى تعلق بنهاية

لو كانت كل منها تحمل شيئاً من فينسبا أو بالأحرى الحالات النفسية التي أملت رؤى ماركو لتلك المدن ، والتي تجعله يجيب عن سؤال الحان الذي يطالبه بالحدث عن حديثه - الأم فيقول : « وهل كنت أتحدث عن شيء سواها ؟ » (مدن غير مرئية ص ٦٩) .

ثانياً : تذبذب الحان بين الذاكرة والأمل طوال المتن يجعل منه شخصية ساعية وراء الصلابة . وتكمن أهمية هذا المنشود بالنسبة لطموحه السياسي في كونه يعرى نهمة إلى محاولة معرفة جميع « الرموز » من خلال لعبة الشطرنج التي يلعبها مع بولو بغية امتلاك ( أى الحان ) إمبراطوريته بشكل كامل وحقيقى . لكن بولو وحده يدرك - كما يقول له - أنه قبل أن يحدث ذلك سيكون الحان نفسه قد صار « رمزاً أو أثراً بين الأثار » (مدن غير مرئية ص ٢١) .

ومعاناة الحان وبولو لا تختلف في هذا السياق كثيراً - من حيث الوجودية المشتركة - عن معاناة البطل الكيركجاردى الذى يرى حياته بأكملها إجحاماً « دون شيء ثابت وواقى » (١٩) حيث « كل شيء قابل للتحريك . . . وليس امتلاكاً حقيقياً » (١٦) .

ثالثاً : حيث إن الحركة تعنى انكماش صور الذاكرة وتراجعها ، يمكن اعتبار كل حركة في الحاضر خطوة نحو تدمير الماضى وتذويبه . وفى (مدن غير مرئية) يمثل الأصل (فينسبا) جزءاً من محاولتنا ألا ننسى (والتي تحركها الرغبة في مقاومة الموت) كما أنه يشت هشاشته الاستاتيكية في مواجهة التحرك الدائم للزمن . بهذا الشكل ، يظهر النص البحث عن التمركية على أنه « عودة مزيفة مثلاً لتظاهر بالنسيان في لعبتنا الغامضة ، لأن حاضرينا من الداخل متى انسكب يصبح حاضرينا الخارجى ، وعندئذ لا يملك العودة إلى « الحاضر » الخارجى الذى عرفناه في الأيام الخوالى » (١٧) .

ولعل العلاقة بين الذاكرة واللغة تمثل بعداً شيراً . ففى نهاية ( المدن والعلامات ٤ ) يجدرنا

أسرة الخليفة . بتطابق أحياناً معنى الجنة مع ذلك المكان ويتطابق الاثنان بدورهما مع المكان الأصغر ، الأسطورى أو الحقيقى للجماعة . . . وعادة ما ينظر إلى الطريق إلى هذا المكان على أنه متاهة » (١٣) .

إن وجودنا بأكمله لا يختلف عن هذا الطريق . دائماً نحن متنبون ومستبعدون ، نحاول تأمين أنفسنا بالالتصاق بالذاكرة التي بدورها تلتصق بالمشابه . مصلاً عند التكنس والوحدة التي ليست مجرد نتاج الانفصال عن الأشياء والكائنات وإنما أيضاً - وبدرجة أكبر - الانفصال عن « الثبوتية » عن الديمومة التي تنصف بها الأشياء ، الكائنات ، ونحننا إياها بالتقابل . بمعنى ذلك أننا نشعر أننا قد دفعت - دون أفنى مساعدة منها - إلى سبعة العقل اللاحمدة التي تفرض علينا التغبر دون ترف . . . وهو ما يغترب بنا في كل لحظة » (١٤) .

والرغبة الشديدة في الثبوت . التي يقابلها عيبه ، تفرض نفسها على العسة البائسة في ثلاثة مواضع داخل نص (مدن غير مرئية) :

أولاً : هناك اهتمام الحان بفكرة وحدة الأشياء نظراً لانشغاله بهاجس الإمبراطورية ، الأمر الذى يدفعه لامتلاء برغبة أن يعرف ( وبالطبع نحن نشركه هذه الرغبة حيث يمثل بديلنا . والأسئلة التي يطرحها عن ماركو هي الأسئلة ذاتها التي نطرحها إلى معرفتنا إجاباتها) . . . ليس هو الآخر - في إحدى الحوارات مع بولو - حول الأساس الذى يقو عليه أحد الجسور « ما الذى يخلق جسراً من هذه الأحجار ؟ »

لكن الفرضية التي نحاول أن نجعل الأحجار مرتبطة بمدينة البندقية ، في ضوء تخاشى بولو الحديث عنها خشية أن يكون ذلك نذيراً ببداية النسيان ونسلى ذكريات طفولة من بين الأصابع عبر هذه المغالبات ، هي فرضية بجانبها الصواب . تماماً مثل محاولات خلق قيمة رمزية على الأحجار كأن تكون رمزاً للوجود أو القوة ، على الأقل لأن فينسبا - مدينته - (وإذا شئنا أن نجعلها رمزاً فليكن ببساطة «للأصل» ) تتعرض للتآثر والتشتت عبر مجموعات المدن المختلفة المعروضة ، كما

شيء تروى ظمأ القارئ المتمثل في خرافيات محتوى الأطلس الأشبه بتعميذة فلسفية : « كل الأماكن يمكن الوصول إليها . . . . . سواء أكنت تخطى ( حصاناً ) أم تقود ( سيارة ) أم تجدف ( قارباً ) أم تستقل ( طائرة ) » ( مدن غير مرئية ص ١٠٧ ) .

لكن الأهم من كل هذا الحرية والرحابة اللتان يمنحهما كالفيونولنا بكسر كل الإشارات الحمراء أمام الخيال . وحيث يكون السلطان المطلق للمخيلة ، يمكن أن نصديق أن « ثمة قصوراً تحتوى مدناً داخل أسوارها بدلاً من أن ترتفع داخل أسوار أية مدينة ، وأن ثمة قلاعاً تنتصب بأمان فوق الرمال المتحركة » ( مدن غير مرئية ص ١٠٧ ) .

أيضاً تمثل الصفحات الأخيرة من الأطلس تدفقاً من شبكات لمدن دون بداية أو نهاية أو شكل محدد ، في تجدد مستمر ، حيث يجبر كويلاي الرحالة بولو في القسم التاسع : « كل صور المجتمعات الإنسانية قد بلغت أقصى حد في دورتها ولا يمكن التنبؤ بالأشكال الجديدة التي يمكن أن تكتسبها . . . . . فالأسباب غير المرئية التي من خلالها تحيا المدن . . . يمكن أن تكون هي ذاتها سبب رجوعها إلى الحياة مرة أخرى بعد موتها » ( مدن غير مرئية ، ص ١٠٦ ) .

لكن الأمل الأكبر الذي يقدمه الأطلس هو ذاك المرتبط بالبحث الدائم عن « المدينة الكاملة الفاضلة » ؛ حيث يمكن لماركو وكويلاي الانتصار على اغترابهما من خلال حل رموز المدن التي يحويها حتى يكون منفذاً لهما « للحياة وللأمل والتذكر أكثر من أي نموذج آخر »<sup>(٩٩)</sup> ، يدلل على الأسطورية المرتبطة به أنه من خلال امتزاج مدينتين تاريخيتين فوق صفحاته تنشأ مدينة ثالثة - وحديثة - هي سان فرانسيسكو . إذن يمكن اكتشاف الماضي في المستقبل .

هذا التفجير « الحداثي » للزمن في نص « ما بعد حداثي » يعني - ضمن ما يعني - الارتكان على خلفية استرجاعية مصدرها وضعية ماركو الرحالة وهو يمثل بين يدي الإمبراطور ، رغم عدم بروز الداعي في الأسلوب على أي نحو ، وأيضاً يعني استقلالية الذكرى والأمل بغض النظر عن هلامية الصيرورة .

الراوي من أنه « ليس ثمة لغة بدون خداع » ( مدن غير مرئية ص ٤١ ) ، بينما نجد اللهجة تتغير في السطر الأخير من ( المدن والعلامات ٥ ) حيث يقول : « الخداع أبداً لا يكون في الكلمات . إنما فقط في الأشياء » ( مدن غير مرئية ص ٥١ ) .

وفي ( المدن والأساء ) نرى المسافر إلى مدينتي « أجلاورا » راعياً في الاحتفاظ بالمدينتين اللتين تحملان الاسم نفسه في ذاكرته ، لكنه في الوقت نفسه يكتشف أن حديثه لا بد أن يلغى إحداهما ، حيث الذاكرة أمام عجز اللغة عن الثبوت تفقد إحدى المدينتين بالفعل . وفي إحدى حوارات ماركو والخان في بداية القسم السابع ( رغم أن الكتاب ليس « مقسماً » على أي نحو إلى أجزاء مثلاً ) يخشى الأول الإيضاح باعتباره علامة أو نذيراً لبدايات التحلل والانحفاء . لكن جميع هذه التناقضات قد حسمت من خلال الاعتراف الضمني باستحالة الاستغناء عن اللغة باعتبارها وسيطاً مخادعاً وتفريباً وناقصاً ، مثلما يتضح في قرار كتابة النص .

لكننا - مع ذلك - نجد داخل الأصداء الكبير كجاردية في نص كالفيونول « زخرفة تشجيرية لنقش بلغ من الدقة حداً يمكن معه أن يفلت من قرص النمل الأبيض » ( مدن غير مرئية ص ١٠ ) . فما هذا النقش ؟

الحقيقة - رغم كل الألم والحكمة اللذين يتناوبان التراقص - أن الحزن في النص متوازن ، ويمكن استشفاف ذلك التوازن في أكثر من موضع .

فمثلاً ، هناك الأطلس الذي يتصفحه كل من الخان وبولو والذي « يكشف عن أشكال المدن التي لم تكتسب شكلاً أو اسماً بعد » ( مدن غير مرئية ص ١٠٩ ) .

فمن حيث هو « رمز للأدب التخيل ، يحوى الأطلس بداخله عنصرى الحلم والذاكرة »<sup>(٩٨)</sup> . وعلى هذا ، فرغم توظيف الذاكرة ( استرجاع أساء بعض المدن المنسية والزائلة والأسطورية ، الطوباوية والشريرة ) في الاطلاع عليه ( ماركو يتذكر طروادة خالطاً بينها وبين قسطنطينية ) إلا أننا نستشعر أملاً وجودياً لديه . ثم إن حرية المخيلة التي تسمح بالحلم بكل



أن يتابع مسيرته إلى مدينة أخرى حيث « ماض » له ينتظره أو ربما شيء كان يمكنه أن يكون مستقبله وهو الآن حاضر غيره « (مدن غير مرئية ص ٢٥) . . . نجد النص يهدف لتصالح الذاكرة والأمل - لعقد سلام بينها هو نفسه لتصالح اللحظة الحاضرة حتى وإن كانت هي « واقع الحياة المرعب » الكيركجاردى .

هناك أمل إذن لكنه كامن ، متوارٍ يصعب تعقبه ، تطمره وتسبغه معاناة الوعى الذى يتقابل مع النظرة الكيركجاردية إلى العالم Livs- Anskuelse التى ترى أن الحياة شراب مرّ يتعين - رغم ذلك - تناوله كالدواء رشفة بعد رشفة .

أليس من طبيعة الأحياء جميعاً معاناة العطش ؟

لكننا ننق في الأمل الذى تمتحه (مدن غير مرئية) ، فهو أكثر احتمالية من هجمات المزاج الكيركجاردى المتقلب ما بين التذكر والأمل . فعلى الرغم من إيمان كيركجارد أن اليأس ليس كامناً في الوجود الإنسانى ، لأنه لو كان « لن يكون يأساً وإنما شيء يحل بالإنسان . . . شيء يعانيه بسلبية . . . مثل الموت الذى هو مصير الجميع » ، إلا أن كيركجارد ارتأى أن « إمكان » اليأس قائم في وجودنا . إن « إرادة الشيطان » The Will of The demonic أو اليأس في الفكر الكيركجاردى هي نتاج اختيار ؛ ولأوه الأول نحو اللامتحقق أو كل ما هو غير قابل للتحقيق . ولقد كان هذا اختيار كيركجارد .

ولقد كتب الفيلسوف الهولندى : « من كل ناحية ، يجب تفضيل التذكر ، ففيه يكون المرء متأكداً ويمكنه دوماً أن يعود إليه وأن يترك له مهمة تفسير نفسه (أى التذكر) له » (٥١) ، (الأقواس من عندى) . ومزية التيقن هذه التى تخص التذكر « تبدأ مع الفقد » . لكن في (مدن غير مرئية) لا تعد هذه الصفة مزية ، بل على العكس . . . إنها تمثل الفقد (٥٢) . وهذا المعنى ، فنحن لسنا أكثر تعباً وإرهاقاً بسبب الأمل وإنما نحن « آخرون » غير أولئك الذين كُتسبهم قبل كاشرة الأمل . . . ذلك الأمل الذى يخلق غربة كل ما لم نعهده ولم نعد نمتلكه ، ورغم ذلك « يقبع في انتظارنا في أماكن غريبة لا نملكها » (مدن غير مرئية ص ٢٥) .

ففى (مدن مختبئة ١) نجد سلسلة مدن باسم « أوليندا » « تبرعم » داخل بعضها البعض . وفى (مدن مختبئة ٢) « رايسا » المدينة غير السعيدة ، فى كل ثانية ، تحمل بداخلها مدينة سعيدة غير مدركة لوجودها . وتحمل (مدن مختبئة ٣) أملاً أكبر حيث يعلن عن « بداية قرن جديد حيث يكون بإمكان جميع أهالى « ماروزيا » أن يطيروا كالسنونو في سماء الصيف » (مدن غير مرئية ص ١٢٠) . ولأنها تتكون من مدينتين يمثل اسم كل منهما الرمز الذى تتطابق مفاهيم وحياة سكانها معه ، فإن « ماروزيا السنونو » هى التى توشك أن تنجح في الإفلات وتحرير نفسها من « ماروزيا الفأر » ، بينما يحملنا الأمل والطموح إلى الجمال درجة أعلى في (مدن مختبئة ٥) التى تعلن أن « جميع مدن برينيس المستقبلية موجودة وكاثنة في اللحظة الحاضرة » (مدن غير مرئية ص ١٢٥) . إن « برينيس الظالم » تحمل بذور مدينة عادلة وتحمل هذه بذورها بذوراً لأخرى غير عادلة ، لكن هذه (ويلاحظ هنا أن بولويني حديثه عن هذه المجموعة من المدن بها) تحمل بذرة العدل ، وهكذا في تناحر سرمدى ، لا ينتهى .

وفى القسم الخامس يروى الخان لبولو عن مدينة رآها في المنام ، وهى مشيدة بحيث يمكن للقمم أن يستريح فوق أبراجها العالية مما يمنح « لالاج » ميزة نادرة ، وهى أن تنمو بشكل نورانى . مويواكب مزقة الأمل هذه توظف مدينة البندقية بما هى شاهد على قدرة الإنسان على ابتعاث الكمال من بين الفوضى ، وهو ما يعارض مقولة التفتت (الشكل في النص إذ تبقى هناك وحدة الانتهاء إلى عالم ما أو معنى واحد) التى تقوم على فرضية أن الماضى والمستقبل لا يمكن أن يدجا ، وأن الزمن يكتب انقساميته فقط عبر الوعى والذاتية ، وأن كل محاولة للترتيب المنهجى لا بد أن تنهزم من خلال الزمن .

وبالغناء الهامش بين الماضى والمستقبل . . . « المستقبلات التى لا يتم بلوغها كفروع الماضى : إنها فروع ميتة » (مدن غير مرئية ص ٢٥) ، وفى قول « الراوى » : « إنه يشاهد شخصاً في ميدان عام يحيا حياة أو لحظة كان يمكن أن تكون حياته أو لحظته . . . لو كان توقف في الزمن المناسب » (مدن غير مرئية ص ٢٥) ، وأيضاً في قوله : « لا يمكنه التوقف ، لا بد

يقدم أملاً إبداعياً مفاده أن بالإمكان أن نحيا « بالذاكرة » و « الأمل » ، وأنه ليس بالضرورة أن يبقى أسرى في مضيق وجود مرتين بين أحدهما ، والأهم من هذا إيمان النص بإمكان كسر شرنقة اليأس ، لكن فقط عبر تقبل الأشياء ، وتعلم كيفية العيش داخل الشر بإدراك القليل بداخله الذي ليس شراً ، أو مثلاً يقول بولو : « تعلم كيفية تعرف الأشخاص والأشياء الذين ليسوا جحيماً وسط الجحيم » ( مدن غير مرئية ص ١٢٧ ) .

وبالمفهوم الكانديدي الفولتيري « استزراع أرضنا » وإفساح مكان داخلنا وداخل الأشياء أمام هذا القليل لكي ينمو ويتعش . فإذا كان يتعين علينا في نهاية الأمر الإبحار إلى المدينة التي « لا تعرف سوى المغادرة وأبداً لا تعرف الرجوع » ( مدن غير مرئية ص ٤٥ ) ، وإذا لم يتم العثور على باب النجاة كما تنبأ نبي الألم كيركجارد The Unfound Door ، فسوف نكون ، على الأقل ، قد حققنا وجوداً أقل عذاباً وسط الجحيم بالنسبة لأنفسنا وبالنسبة لغيرنا .

لا شيء يحظى باليقين ، إذن ، بما في ذلك الماضي دائم التغير .

وعلى حين يتذبذب كيركجارد بين الرواقية والقلق أو التطور من اليأس إلى نقاهة التسليم ثم إلى درجة من التكرار ، يتلوهب داخلياً ليظهر على السطح في لحظة جنون أو عاصفة تحمل معها « نظاماً جديداً للوعي غير مختوم يزهده في عزلة التسليم » (٥٣) على أمل تحرير الشخصية غير السعيدة بما يؤدي إلى القناعة الكيركجاردية النهائية التي تفيد « بضرورة » الألم وليس فقط عدم إمكان تجنبه ، نجد ( مدن غير مرئية ) تنفجر مخترقة الطموح الكيركجاردى لنيل الأبدية من خلال الخلاص الروحي ، وذلك بتأكيدهما على عدم إمكان تهادي الألم Inevitability ، وليس - كما يصير كيركجارد على ضرورته Necessity .

ولهذا ، فبرغم أن نص ( مدن لا مرئية ) لا يدعى تمثل طموح عملاق كالطموح الكيركجاردى ، إلا أن هذا النص

## الهوامش :

Michael Roth: Remembering Forgetting: Maladie de la mémoire in Nineteenth- Century France.

Representations. spring 1989, number 26.

Italo, calvino: Time And The Hunter. Translated from the italian by willian weaver-

First published in Abacus by sphere Books ltd. 1963. Part II, p. 80.

Introduction to special issue Memory and counter-memory, p.2

Helen Lang: on Memory: Aristotle's corrections of plato Journal of the history of Philosophy, volume XVIII. 1980, p. 384.

The Encyclopedia of philosophy, vol. 5, p. 267

Josiah Thapson: The Lonely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous Works. Published by Southern illinois University Press, 1967, p.92.

James Mark Baldwin and The international board of consulting editors: The Dictionary of philosophy and psychology, vol. II. published by the Macmillan Press 1901, p.63.

(١) انظر :

(٢) انظر :

(٣) انظر المرجع السابق :

(٤) راجع :

(٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٧) انظر :

(٨) انظر :

(٩) انظر :

(١٠) انظر المرجع السابق ص ٢٠

- Henri Bergson: *Matter And Memory*. Published in this edition 1988 by zone Books, New York, printed in Canada. conclusion, p. 238. (١١) انظر :
- (١٢) انظر المرجع السابق ، الفصل الأول ، ص ٣٣ .
- (١٣) المرجع السابق ص ١٤٦ .
- James Mark, Baldwin and the international board of consulting editors: *The Dictionary of philosophy and Psychology*: vol. II, published by the Maccmillan Press, 1901, p. 276. (١٤) انظر :
- c. Landesman: *Philosophical problems of memory*, *Journal of philosophy*, vol. 59, Dcember 1962, pp.57-65. (١٥) راجع :
- Henri, Bergson: *Matter And Memory*. Published in this edition in 1988 by zone Books, New York. p.149 (١٦) راجع :
- (١٧) المرجع السابق ، ص ١٥٠
- (١٨) المرجع السابق والصفحة السابقة .
- (١٩) المصدر السابق . ص ١٦٩
- (٢٠) المصدر السابق . ص ٦٥
- (٢١) المصدر السابق . ص ٧٣
- Josiah, Thompson: *The Lonely Lalbyrinth: Kierkegaard's Pseudony nous works*. Pubshished by Southren illinsris university Press, 1967, P. 94. (٢٢) انظر :
- Italo Calvino: *Time And The Hunter*. Translated from the Italian by william weauer. (٢٣) انظر :
- First Published in uk by Jonathan cape itd, 1970, part III, p. 140.
- Lawrence. A, Breiner: Itals calvino: The Place of The Emperor in invisible cities. *Modern Fiction studies*, Vol. 34, number 4, winter 1988, p. 569. (٢٤) انظر :
- Albert. H, Carter: *Invisible cities by italo Calvino*. (٢٥) انظر :
- The New Republic*. December 28, 1974, p.30.
- John updike: *Metropolises of the Mind*. *The New Yorker*. February 24, 1975, P. 138. (٢٦) انظر :
- The Times Literary Supplement*. February 1973, B. 140. (٢٧) راجع :
- Soren Kierkegaard: *Either / or*, part I. Edited and translated with introduction and notes by Howard V. Harg and edna (٢٨) انظر :
- Princetor university Press, 1987. p. 22
- (٢٩) المرجع السابق . الجزء الأول ص ٢٢٤
- (٣٠) المرجع السابق . الجزء الأول . ص ٢٢٥
- Peter. G, Christensen: *Utopia and Alienation in Calvino's invisible cities*. (٣١) انظر :
- Forum Tiabicum*, vol. 20, part i, spsing 1986, p. 22
- (٣٢) المرجع قبل السابق . الجزء الأول ص ٢٢٥ .
- (٣٣) المرجع السابق . الجزء الأول . ص ٢٢٥ .
- Josiah, Thompson: *The Lonely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous works*. (٣٤) انظر :
- Published by Southern illinois university press, 1967, Part i, chap. 2, p. 42.
- (٣٥) المرجع السابق . الفصل الثالث . ص ٥١ .
- (٣٦) المرجع السابق ، الفصل نفسه والصفحة نفسها .
- (٣٧) المرجع السابق ، الجزء الثاني . ص ٧٧
- Laura Mareello: *Form And Formnia in Calvino's invisible cities*. *Review of contemporary Fiction*. (٣٨) انظر :
- Vol. 6, part 2, Jummer 1986, p.96
- (٣٩) المرجع السابق الجزء نفسه ص ٩٧ .
- Soren, Kierkegaard: *Repetition-An Essay in Experimental Psychology*. Translated with introduction and notes by Watter: (٤٠) انظر :
- Lowrie. Harper and Row Publishers. 1941, p.68.

- (٤١) انظر : Josiah Thompson: **The Lonely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous works**. Published by Southern Illinois university press, 1967, Part II. chap. 5, p. 116.
- (٤٢) انظر : Rene, Girard: Proust: **A collection of critical Essays**. Originally Published in 1962 by Prentice Hall, inc. - Poulet, Georges: Proust And Human Time, p. 168.
- (٤٣) انظر : Linda, B. Hall: **Labyrinthine solitude: The impact of Garcia Marquez**. Contemporary literary Criticism. vol. 10. p. 214.
- (٤٤) انظر : Rene, Girard: proust: **A Collection of critical Essays**. Originally published in 1962 by Prentice Hall, inc. and again in 1963 by Green wood press, p. 153.
- (٤٥) انظر : Soren, Kierkegaard: **Either/ or, part I**. Edited and Translated with introduction and notes by Hougaard v. Harg and Edna H. Harg. Published in This edition by Princeton university Press, 1987. p. 512.
- (٤٦) المرجع السابق . الجزء نفسه والصفحة نفسها .
- (٤٧) انظر : Italo, Calvino: Time And The Hunter. Translated from the italian by willian Weaver. First published in uk by Jonathan cape ltd 1970, part i, p. 50.
- (٤٨) انظر : Peter. Gr. christensen: **Utopia And Alienation in calvino's invisible cities**. Forum italicum, vol i 20, part I spring 1986, p. 24.
- (٤٩) المرجع السابق ، ص ٢٥
- (٥٠) انظر : Preston, J. Cole: **The problematic self in Kierkegaard and Freud**. Published by yale university press, 1971, p. 76.
- (٥١) انظر : Soren, Kierkegaard: **Either/ or. part I**. Translated and edited with introduction and notes by Howard v. Harg and Edna H. Harg. published in 1987 by princeton university press, 1987, p. 584.
- (٥٢) انظر : Soren, Kierkegaard: **Repetition-An Essay in Experimental Psychology**. Translated with an introduction by walter Lowrie Harper and Row Publishers, 1941, p. 39.
- (٥٣) انظر : Josiah Thompson **The Lonely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous works**. Published by Southern Illinois university press, 1967, p. 126.

# ستانيسواف ليم

## رائد الرواية والمسرحية العلميتين

هناك عبد الفتاح

وكذلك ( الفانتازيا والمستقبلية - ١٩٧٣ ) . كتب عنه النقاد والباحثون الأوروبيون عددا من الكتب النقدية والعلمية ، آخرها ( ليم والآخرون - ١٩٩٠ ) للباحث أنجي ستوف A. Stoff .

ولد « ليم » (Stanislaw I.EM) في عام ١٩٢١ ببولندا ، وأنهى تعليمه متخصصا في « السبرانية » أى علم الضبط ، وقد احترف الكتابة وتخصص في كتابة القصص والمقالات والدراسات ، وله تجارب مسرحية فانتازية هامة .

انشغل « ليم » في المرحلة الأولى من إبداعاته بقضايا هي مزيج من المناظرات الأدبية والفلسفية الإنسانية العامة والمستقبلية ، التي اتخذت طابعا تجريبيا خالصا . ويريد « ليم » في كتاباته تصوير لقاء الإنسان بظواهر متغيرة تختلف اختلافا بينا عن الظواهر الطبيعية المتسمة بمعايير وقياسات إنسانية تتوافق مع طبيعة الأرض التي نجيا فوقها ، حتى إن هذه الظواهر تبقى حتى النهاية غير مفسرة ؛ حيث الفضاء الحقيقي هو فضاء لانهائي ، وحيث البشر ذوو المعايير والقياسات « الأرضية » ليس بمقدورهم تحليلها والقياس بتفسيرها . ويقوم ليم بالاستعانة لإيضاح مفهومه بالنظرية الأنثروبولوجية ، لي طرح سؤالاً هاما : ما الذي سيحدث للإنسان إذا التقى بشيء أو ظاهرة ، تتفوق على قدرات علمه واستبصاره ؟ . أسكون باستطاعته أن يقنع بها ؛ وأن يوافق على وجود المتفوق عليه ؟ ! وتبقى الأسئلة مطروحة ، باحثة لها عن إجابات من وراء سطور

يعد « ليم » رائد الرواية والمسرحية العلمية البولندية ومجدها ، وهي تشمل - عنده - موضوعات وقضايا إنسانية وبيولوجية عامة تسابر التقدم العلمي والحضارى . من أهم أعماله الروائية : ( غيمة ماجيلان - ١٩٥٥ ) و ( عدن - ١٩٥٩ ) و ( سولار - ١٩٦١ ) ، وكذلك مجموعاته القصصية القصيرة : ( يوميات فلكية - ١٩٥٧ ) و ( سيربادا - ١٩٥٩ ) و ( سفر الروبوت - ١٩٦١ ) و ( الوهم الكبير - ١٩٧٣ ) . وأهم مسرحياته : ( أنت موجود يا ماستر جونز ؟ ! ) و ( البروفيسور تارنتوجا ) .

قام « ليم » كذلك بكتابة العديد من الأبحاث العلمية الأدبية حول شتى الموضوعات والقضايا الثقافية ، حيث تتداخل فيها النظرية الأدبية وعلوم الفلسفة والجمال ، ومن بينها كتاباه الهامان : ( فلسفة الأحداث العارضة - ١٩٦٨ )

الرواية . ولذلك فهو أدب لا يتغلق على نفسه في أثناء ممارسة كتابته ، وإنما هو أدب يتخطى حدوده المرسومة ، حتى يبدو عليه أنه فن تشكيل المستقبل ، أشبه بتقرير عن اللقاء المستقبل المرتقب بين الإنسان و« الآلة الخادة الذكاء والحكمة » ، إنها صنعة يده ، أطلق عليها اسم « جوليم - Golem » فهو أدب أقرب ما يكون إلى المنهج العلمي النظرة لنصوص مؤلفة من قبل مؤلفين غير إنسانيين . إنهم مجرد آلات حاسبة ( كومبيوتر ) ، ترهص بمستقبل القرن الواحد والعشرين ، حيث قضية التواجد المشترك لحوار ثنائي : « إنسان » وغير « إنسان » للذكائين البيولوجي والآلي ، ويمثل هذا الحوار بدوره مفتاحاً من مفاتيح المستقبل لفهمه والوعي به .

« [ . . . ] في الرحلة التي قطعناها في كتاباتي ، لم أكتب عن الشخصيات المتداولة نفسها ، ولو فعلت ذلك لأصبح الأمر مستحيلاً من حيث التنفيذ التقني ، بالإضافة إلى الشعور بالملل الذي يمكن أن يصاب به قارئ ، لكنني أكتب كذلك تمهيدات ومقدمات لهذه الأعمال ، لأسهل استيعاب قارئ لها . وتسعى هذه المهمة بمرتها إلى الوصول لما أراه : من أننا لا نعرف في حقيقة الأمر ما الذي سيكون عليه العالم بالضبط ؛ [ يؤكد ليم ] بأنه لا ينبغي أن نكون معدين لكل شيء ؛ أي لكل ما هو ممدد للتفكير ؛ على شريطة أن يكون هذا التفكير منطقياً متسماً بحساسيته المرحفة [ فالأدب لا يعتمد على تلك القواعد القاسية التي يتقيد بها العلم ، بل يتعايش داخل العامل المشترك Licentia Poetica ، وهو الانحراف عن الأشكال أو اللوائح والأطر التقليدية المتعارف عليها ؛ ليتمكن للأدب أن يكون أكثر اقتراباً من الحدود التي يسمح بها العلم وتوقعات المستقبل العلمي ( اختراق الفلك ، ص ص ٣٠ - ٣٢ ) .

ويصف ليم LEM الرواية العلمية بأنها قد خلقت عالماً متخيلاً متميزاً بانسجامه :

« فهذا النبات المنتج عبر حساسية المؤلفين والكتاب - من

أعمال « ليم » المتضمنة أطروحات علمية وفلسفية ، تقتضي معنى الوجود الإنساني فيها وراء الطبيعة ، وتشير تساؤلات « هاملتية » أخرى حول عجز البشر عن فهم عالمهم المحيط ؛ أي الرغبة في الوصول إلى الحقيقة المطلقة .

لا يؤلف « ليم » كتبه بطريقة فوقية ، أو بأسلوب يعتمد على الإثارة ، لأنه لا يهدف إلى سرد مغامرات بوليسية . إن قصصه ورواياته تتضمن أفكاراً عامة ، هي جزء لا يتجزأ من الأفكار الإنسانية والعلمية ؛ الفانتازية التي تشغله وتثيره . ويتغير أسلوب « ليم » بتغير المراحل الزمنية المتعاقبة . فهو يرى أن الأدب المسمى Science Fiction ( S. F. ) - أي الأدب العلمي - يقترب عاماً بعد عام من هاوية الخطر ، ومنشأ هذا الخطر يأتي إلينا من أننا نفقد تعرف الأخطار التي تهددنا ويزداد حجمها في العالم ، لدرجة أنه ليس بوسعنا التحقق من وضعيتها الحقيقية وحجمها الطبيعي ، وأننا لا نتيقن تماماً الاختلاف بين وزنها الفعل وقيمتها الموضوعية ، فيما يتعلق بقدرنا الآن ومستقبلنا الآن .

« أحاول أن أتخيل خصوصية ثقافة المستقبل . ليس هذا حدساً جديداً عميقاً ، وليس هذا ، كذلك ، إرهاساً روائياً . إنه شيء أقرب ما يكون إلى التوسع الميكروسكوبي لأفق فكرنا . ولأن الأمر يخص الفكر ، وخصوصية الثقافة ، وعطاء العمل الفني ، وتلك الافتراضات الخيالية ، لذلك نكتشف ثراءً في حجم الخيال والتصور في ميدان الأدب . إنه خيال له خصوصيته وسيطرته ، وربما يكون هذا الخيال غير مريح ، لكن له سلطاناً عظيماً . إنه خيال من الدرجة الثانية ؛ حيث أبطاله ليسوا شخصيات إنسانية ، مثلما يوجد في القصص العادية ، بينما ألفت هذه الأعمال خصيصاً لتعرض أبطالاً آخرين . فهل هذه روايات فانتازية خالصة ؟ [ يطرح ليم سؤالاً حول كينونة الرواية العلمية ] لا أعرف إلى أي مدى صحيحة هذه التسمية . لا أعرف ! وأعترف أن هذا الأمر لا يعنيني كثيراً . إنه - على أي حال - أدب يظهر فيه عالم خاص بساكنه لا أقوم بوصفه . إنه أدب خالص وعن الأدب في الوقت ذاته . وليس بمفهوم يقف بالمرصاد ضد

العلمية لم يصل بعد إلى مستوى أهمية تلك الظواهر الخطيرة التي تهددنا كظاهرة العالم الآلى الجديد ، حيث يتصف الموقف الأدبي برمته بالتناقض ، فنرى هذا النوع الروائى الجديد يتمتع قدرات مؤلفيه ، فترتفع قيمة هذه الأعمال وأهميتها على مستوى الأعمال الأدبية الكبرى التى يؤلفها كتاب لا يدركون أنهم يمثلون - كما يصفهم « ليم » - « جماعة كاسندرا » القرن العشرين .

وبجوار الرواية العلمية (S. F.) الخالصة يقف على قدم وساق الفن الروائى الفانتازى . وكم من الكتاب استخدموا كمية « ضخمة » من المخابر ليتمكنوا من أن يرسموا بدقة الحدود العلمية والأدبية الفاصلة ما بين هذين المصطلحين الخديثين فى أدبنا المعاصر : الرواية العلمية والفانتازية . إن « ليم » يتخوف من الصعوبات الناشئة عن أن معرفة الاختلاف بين التعبيرين أمر غير مثمر على الإطلاق ، وليس لصالح الأدب الروائى الجديد ؛ بل إن Ray Bradbury - وهو واحد من أشهر كتاب الرواية الفانتازية المعاصرين - يعرف هذين النوعين قائلاً :

« [ . . . ] إن الرواية العلمية تعتبر الابن الشرعى والطبع لقانون المواطن الذى يدعى (بالأدب الخالص) ، فهو يصفى إلى اللوائح والأطر للعلوم الطبيعية والاجتماعية والنفسية . إنه مواطن منضبط دقيق ، أسلوبه وطريقته سلوكه يمكن توقعهما . أما الفانتازيا فهى عمل أدبى أقرب ما يكون إلى الجريمة الأدبية . فكل فانتازيا تهجم قانوننا ما وتتخطاه ؛ أما فن الجريمة الروائى فيغطى إهانات المؤلف وأسلوبه حيث يستر الجسد أولاً قبل أن يفجر دماءه » ( اسكتشات ص ١٥ ) .

أما ليم فيرى أن الرواية العلمية (S. F.) تمدها لتتصاق يد الفضاء وتتعامل معه فى رحابة واحتواء ، بينما تقتت الفانتازيا هذا الفضاء وتديره لصالحها نحو الناحية اليسرى وتقلبه رأساً على عقب فى جزئيات يصعب تعرفها ، فتوجه البشر لينفذوا عبر جدران المستحيل .

أضعفهم حتى أشهرهم يُقدم على نبى ظاهرة واسعة ، تثير اهتماماً أكبر للمتلقى ؛ وهى كتابة أعمال فريدة لأهمهر الكتاب فى هذا الميدان الجديد . لقد تجاهل النقد الأدب لفترة طويلة سيطرة القصص العلمى Science Fiction على هذا الميدان ، وكان يعتبر النقاد أن القسم الأكبر من هذه المؤلفات مجرد أعمال أدبية فاقدة القيمة ، وهى لديهم تتساوى فى الأسلوب والتناول - سواء كانت أعمالاً منتزعة إلى أدب الجريمة أو مستقبلية من طابع « السوسترن » . إن وجهة نظر النقد الأدبى - بهذا المفهوم - غير صائبة » (٢) .

فمن بين قصص الجريمة التى يرى النقاد فيها أنها تسير على قدم المساواة مع الروايات العلمية والطابع الفانتازى لها ، نجد اختلافاً جوهرياً ؛ فأحداث قصص الجريمة تقع فى مواقع محددة بعينها . وأعمال كهذه لا تريد أن تكون أكثر من كونها قصصاً شبيهة بتلك التى تبحث عن حلول للغاز تتطلب من قارئها ذكاء معيناً . وعلى الرغم من أنه أحياناً يتفوق أساسها الأدب الذى يتكون داخله نسيج قصة من هذه القصص ، فتزداد كذلك قيمتها الأدبية بقدر أكثر اتساعاً من مختلف القصص والروايات العلمية ، فإن القيمة الفنية فيها ليست بمسألة ذات أهمية .

يعنى هذا أن كل القصص وتلك الروايات التى تدور حول الجرائم لا تشكل فى النهاية بناءً أدبياً متكاملًا ، بل تبحث بشكل منفرد عن مختلف الأساليب التى لا تصيب القارئ بالشكل ، كما نشاهد فى مختلف الحلول التى لا تنتهى للمواقف الدائمة المطروحة ، كالبحث عن مرتكبى الجريمة ، فى الوقت الذى تمثل فيه الرواية العلمية أساساً لبناء أدبى واضح الملامح ؛ نرى فيه خليطاً من الاتجاهات والموتيفات والأفكار ، يلعب فيها السرد دوراً هاماً لإبداع بنيتها ونسجها الذى يعرض من داخله قضايا المجتمع المعاصر . ويتحكم فى مؤلفى الرواية العلمية (S. F.) صمت مشترك ، ليس فقط تجاه التيار التقنى لتطور حضارتنا ، بل التوقف أمام ظاهرة الإيمان « بالآخرويات » (Eschatology) كالبعث والحساب وغيرها فى عصر كعصر الماكينات والآلات المركبة . ومع ذلك ، فإن أسلوب الرواية

( الملائكة الآلية ) لتشكيلها ، في النهاية ، إنساناً خائفاً ملتاعاً تابعاً لعصر « العقل الالكتروني » المتحكم ، و « انفجار القنبلة الهيدروجينية المسيطرة ! » ( اسكتشات ص ٢٥ ) .

إن اقتراب الفانتازيا العلمية من صيغة الحكاية ، ليعد ظاهرة حقيقية يصعب تجاهلها . ويرى بعض النقاد أن الفانتازيا العلمية مجرد حكايات تمثل عصر الذرة وتدور حوله ، ولكن وراء هذا التعريف قد تناسى هؤلاء النقاد مسألة هامة ؛ هي أن الروايات العلمية ( S. F. ) هي قصص نود أن تطرح أفكارها وقضاياها وفق ما يطرحه العلم ، ويفضل هذا المفهوم نستطيع التعرف على عالمنا أو على الأقل يمكننا أن نتفهمه . إن قصص الحكايات العادية يتطلب من القارئ أن يكون على استعداد أثناء قراءتها للتخلص من حالة الإدراك اليومي الدائمة ، بل التخلص كذلك من الوعي بما هو ممكن ، وبما هو مستحيل . فالحكاية بتقاليدها وقواعدها المقررة لا تطالب القارئ بالإيمان الحقيقي بعالم واقعي غير طبيعي ، وإنما تمنحه تبعية حذية وقتية لقواعدها . لذلك فهذه الحكايات عبارة عن ضروب متنوعة بموعظة أو رسالة أخلاقية . فسيناريو الحكاية لا يطالب الخاكي أو « القاص » بأى عمليات تستلزم شروحات مطولة . والقاص ليس ملزماً بالإجابة عن أسئلة كهذه : لماذا يتحول « المشط » الذى قدفت به الساحرة إلى غابة ؟ ! ، ولم لا تندفع مياه الحياة من منابعها ؟ ! أو ما الأسباب التى تجعل بإمكان الساحرات الطيران ؟ ! . . . . إن قواعد حكايات S.F. وتقاليدها تجعل المؤلف يقدم « وصفات » مناسبة واستيضاحات ملائمة ، ليتمكن له - بدوره - أن يضع نظريته العلمية المحددة ، وأن يتمكن من تفسير أسباب الأحداث التى تقع من خلالها هذه الحكايات .

إن كل حكاية يمكن تحويلها إذن إلى رواية علمية - كما أثبت ذلك Frederic Brown بشكل يدعو إلى الفكاهة بمقدمة لأحد كتبه قائلاً :

« [ . . . ] لتعرض لحكاية الملك ميداس . فالإله باخوس كان مدنيا بالعرفان للملك ميداس ؛ ولذلك نفذ رغبته فى أن كل شئء سيلمسه الملك سيتحول من فوره إلى ذهب . وكذلك الأمر فى الرواية العلمية التى

فالرواية العلمية بمعنى آخر - كما يرى ليم - « تضع الإنسان بشكل متوازن - فوق قسم الصخور المرتفعة شامخاً ؛ أما الفانتازيا فتلفظه منها » . إن السمة الغالبة التى تنصف بها أعمال كتاب الرواية العلمية هى أن كل مؤلف بعد نفسه مسؤولاً عن تحديد - بدقة - كل من النوعين فى كتاباته ، ويعرف بالضبط متى يستخدم على حدة كلا منهما ، وفق الوظيفة والطرح اللذين تستلزمهما طرق الكتابة . ومع ذلك ، فإن جميع هذه المحاولات تلفظ التمسك الشديد بالتعاليم والأساليب التقليدية فى تناول والتفسير . وهذا ما يجعلنا - على سبيل المثال - نفرق بين بو Poe وويلز Wells ؛ فأعمالها القصصية تقع بين الهلوسة والهديان عند النوم ، وليس من الضرورى أن تكون منطقية مراقبة من قبل الخيال من جانب ، وبين الإفلاس المادى المتمسك بالجفاف للعالم الذى عن دقته المتناهية تبتق جميع الاستنتاجات النابعة من الافتراضات المقترحة من الجانب الآخر . إن كلا العاملين - العقلى والخيالى - يختلط بعضهما ببعض ، ويتشكلان وفق نسب متباعدة تعتمد على حرارة أفلام الكتاب ، وجراحتهم فى التعبير ومزاجهم اللحظى عند ممارسة الكتابة . فإذا حاولنا فصل هذين العاملين عن بعضهما البعض ، فستحول أعمال هؤلاء الكتاب إلى أعمال عاقر غير مثمرة ، يشبه ذلك تلك المحاولة العقيمة التى تقوم على الحدس التحليل لبحث مسألة : كم تصل نسبة الهرمونات المذكورة المنفصلة عن المؤنثة والمكونة لمقومات شخصية الإنسان المحددة وتفرد ؟ ! . . . ويعقد « ليم » مقارنة بين مؤلف الرواية العلمية والمؤرخ :

« [ . . . ] وباعتبارى كاتباً غير مؤرخ ، حيث لا أملك طموح المؤرخ ؛ أو الرؤية الكافية التى تجعلنى مؤرخاً لذا فإننى لا أعرض فى كتاباتى معلومات عن الظواهر التاريخية داخل الرواية العلمية ( S. F. ) ، ولكن بمقدورى تحديد ما أعرف عنها فى نطاق البراهين والدلائل التى تثبت أن الفانتازيا العلمية الحديثة نشأت وفق المعطيات التالية : الحوادث الشعبية ، والحكايات الفلسفية ، والقصص الشعبية ، وعالم « المدينة الفاضلة » اليوتوبى ذو السمة الاحتماعية الفلسفية ، وكذلك الهوية المعاصرة للتكنولوجيا الحديثة التى خرجت من مجرد كونها ظاهرة تافؤلية بدائية تنظر لحضارة



تناول ذات الموضوع ، فإنها ستكون على الوجه التالى :  
مستر ميداس - صاحب مطعم يونانى فى ( برونكس )  
ينفذ حياة ساكن ما ، يقطن فى كوكب سيار بعيد عن  
الأرض ؛ كان متخفياً ومتسترًا بنويورك ؛ ملاحظاً  
ومراقباً وممثلاً للهيئة الفيدرالية لكوكب « المجرة » . يبنى  
هذا المراقب آلة تغير جسد ميداس إلى « ذبذبات »  
لدرجة أنه يلمسه إياها تجعله يملك القدرة المؤثرة  
لتحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب ( استكشاثات  
ص ١٣ ) .

فنادراً ما تقترب الروايات العلمية (S.F.) من تلك الصورة  
التي تقرّبها من مجرد انتحال قائم على نسخ الموتيفات القصصية  
( موتيفات الحكايات ) . ومع ذلك فليس ثمة صعوبة من  
اكتشافنا داخل هذه الأعمال الأدبية ؛ أن الروايات العلمية  
(S.F.) ما هي إلا تناسخ لتجسيد قصصى تقنى لعدد غير  
ضئيل من المهمات ، وقطع الديكور ، والإكسسوار لهذه  
الحكايات ، بل تتجسد فيها مواقف كاملة وشخصيات  
مستخرجة من تلك الحكايات مثلما نرى فى مختلف أنواع  
الآبالسة وأشكالهم والمؤبدين ( أشخاص مسخروا ذئاباً ) والجن  
والأرواح ، ليظهر كل ذلك فى حكايات الرواية العلمية (S.F.)  
على شكل زائرين حضروا من الكواكب السيارة فى زيارات  
لكوكب الأرض . فالصبغ العلمية والاكتشافات الجديدة  
أو الاختراعات المبتكرة ما هي إلا بدائل جديدة لمصباح علاء  
الدين ولللباس السحري وطاقيّة الإخفاء وغيرها مما نلتقى به فى  
الحكايات الشعبية . إن ظاهرة تغير الإنسان - وهي سمة غالبية  
فى الحكايات والقصص الشعبي - تظهر فى الرواية العلمية (S.F.)  
باعتبارها منتجاً لتحول علمى وراثى ، أو تأثير ناتج عن  
القوى العضوية الكيميائية الذاتية ، أو ناتج عن عملية « غسل  
المخ الإنسان » أو غيرها من العمليات المشابهة من قبيل  
« العمليات الجراحية » للروح البشرية ، وصولاً إلى عمليات  
نقل المخ لأجساد أخرى . « فطاقيّة الإخفاء » المعروفة فى  
الحكايات تحمل محلها فى الرواية العلمية : emitter أو ما يطلق  
عليه بالصديري الواقعى ضد « الضغط » ، وبدلاً عن قارئة  
البخت المعروفة التي تجلب الحظ ؛ تتحول إلى « مخيخ »  
ميكروسكوبى كهربائى ، يجعله بطل الرواية فى أذنه ، أو يوضع

تحت جلده ؛ ونياًبة عن « العصى المتحركة » التي تعاقب  
الأشرار ، نجد فى الرواية العلمية (S.F.) مختلف الآلات  
الحربية الحديثة ؛ التي ترهص بميكنة المستقبل ، وتقنياته  
العسكرية المعاصرة ، وعلى رأس قائمة هذه الآلية الحربية  
المخيفة « القنابل الهيدروجينية » . أما تيمة الساحرة التي تقوم  
بملء المائدة ، بكل ما يشتهي المرء ، ويتعطش إليه ، فىأت أثر  
حركة سريعة من اليد ، فنجد فى أدب الرواية العلمية ما يناسبه  
ويتلاءم معه داخل مبادىء علوم حديثة مستحدثة  
« كالتيرناتيك » و « الوضع النسبى للذرات فى جزئيات »  
وتتوالف وتتركب مع الذرات الأخرى ، فتخلق مختلف المواد  
والكائنات سواء كانت حيوانات أو بشرًا . إن هذه الزمرة من  
العوامل المتناظرة فى الوضع أو التكوين أو الوظيفة ، يمكن  
الاستمرار فى رفع معدلاتها ، لكن هذا لن يزيدنا جديداً سوى  
الإثبات بأن تقنيات الرواية العلمية ومفرداتها قد تفوقت على  
أكثر الحكايات جرأة وخيالاً ، حتى أننا نعثر فيها على نوع من  
الأساطير التي ربما تكون أبعد زمناً وتاصيلاً فى عالم الميثولوجيا ،  
حيث نستكشف الرغبة المتأصلة فى نفس الإنسان : وهي شوقه  
إلى الخلود وتعطشه إلى المعرفة .

ومع ذلك فليس الاختلاف الفنى التقنى ، يمثل تغيراً  
كاملاً ، وجداراً سميكاً ما بين الرواية العلمية (S.F.) والحكاية  
الكلاسيكية ، لذلك ففى معظم الأحوال نعثر على موضوعات  
مشابهة تقابلها بشكل مستمر فى الرواية العلمية كتقنيات  
العجائب والمعجزات ، حيث يصعب منذ الوهلة الأولى  
توصيف مختلف الظواهر الطبيعية واكتشافها ، كما يصعب - فى  
الوقت ذاته - التخلص من الخيالات والتصورات والأحكام  
البشرية المتعارف عليها منذ أمد بعيد ، باعتبارها غير قابلة لأن  
تمس . فالمعانى المستخلصة من هذا الطراز من القصص بعد  
تقريراً فنياً حول الأعمال المتصلة بالاكتشافات الإنسانية المتصلة  
بالاختراعات غير العادية ، وفى جملة واحدة يمكن لنا حصر  
الأعمال الروائية العلمية على الوجه التالى :

اختلاف المكاين وتوصيف الآلات ، والإرهاص بالظواهر  
المادية ، على اعتبار أن الإنسان محورها ، وهو الذى شكلها  
بداه ، وهي - حتى اليوم - غير متواجدة ، ويحتمل أنها ستوجد  
يوماً ما . وبقينا أن هذه الظواهر من الناحية الأدبية أقل

تفسير الظواهر الخارجية المتصلة بمحيط الأرض ، يزيد هذا من التأثير الفعال للرواية العلمية وجاذبيتها .

قليل من مؤلفي الرواية العلمية (S. F.) يصلون إلى هذه الدرجة من الخذر والتبصر في رؤية المستقبل بمنظور الحاضر ، وتحديد أطر تصوره والتحكم فيه ، على أمل الوصول إلى نتائج باهرة ، تعد خيرة لخيال الإنسان وبصيرته ، تفتح لتفجر المادة المتحلقة فناً بأسلوب الطريقة العلمية ومنهجها ، فتعدى إمكاناته المحككة ليصل الإنسان إلى قواه الخالصة غير المقيدة ، ويحررها لتعيه في الوصول إلى مناطق غير مأمونة العواقب ، في بلاد يكون هو خالقها ، تزخر بالقدرات الهائلة المعطاة ، حيث يتعد الكاتب فيها من جديد عن الواقع الفوتوغرافي ، ويفقد التواصل معه ، ليدو أمامنا فانتازياً صافياً ؛ حكاية جديدة ، دون ملحق فني إيضاحي ، شاحب يتخفى وراء ضباب التفاصيل اليومية المقيته . فليس بتقدور الكاتب أن يرتفع إلى مستوى القضية الواقعة للوجود ؛ فيصبح القارئ وحيداً في انطباعه المريح ، الممتزج باهتزازات نفسية داخله غير مضرة له ؛ تنتج عن التخوف أو اللعبة البدائية الناشئة عن معاشتنا للأحداث غير العادية التي تزخر بها التجربة العلمية ، ولكن أكثر ما يهيم القارئ في الوقت نفسه هي لحظات الهدوء والنسيان . إن الروايات العلمية (S. F.) لا تحقق لنا الهدف الأول ولا تمنحنا الهدف الثاني ، بل إن أكثر ما تصل إليه أو تشد الوصول إليه يتلخص في التعبير التالي : It Could Happen to you! ، ويعني أن هذا يمكن حدوثه لك كذلك . فالتطور العلمي والتفنى في السنوات الأخيرة وما قبلها من قرنا العشرين - بداية من الفترة الهائلة لتكنولوجيا الدمار التي تسببت عنها الحروب ، مروراً بهدير الاختراعات وعلى رأسها القنابل الذرية والهيدروجينية وتطوراتها ؛ ونمو علوم السيرياتيكا ، وصولاً إلى التركيب الداخلي للعلماء ، حيث العلاقة الثنائية النابعة من الشعور بالانبهار لهذه المكتشفات والإنجازات العلمية الهائلة ، وعدم الرغبة والكراهية والشعور بالرضا في آن ، لما أتت به تباعاً سنوات الحروب ، وبدرجة واضحة الترسانة العسكرية المتطورة ، من اكتشافات أكثر جراً وضراوة للآلة الحربية المدمرة ، أدى كل هذا إلى أن تصبح الرواية العلمية وثيقة تسجيلية ومثالاً ، بل إرهافاً خفيفاً ، لكل

طموحاً ، ولكن من ناحية التعرف عليها ، فإن طريقها يشبه الطريق التقليدي المتميزة به الحكايات ، كما ينطبق الحال - على سبيل الحال لا الحصر - في روايات فيرن (Verne) الفانتازية ، التي تظهر فيها الصعوبات والعقبات التي ينبغي على الإنسان التغلب عليها ، فيتمكن من السيطرة على منطقة جديدة مكتشفة تالية من المناطق المحيطة به ، عدا سيطرته على طبيعته الإنسانية غير المثالية .

وبالأسلوب التعليمي البنائي نفسه ، تبدو لنا الرواية العلمية (S. F.) من وجهة النظر التي تقوم على أساس براجماتيك ذرائعي لتحقيق الأحلام ، إنها تمثل تقنية تحقيق الأمان ، وتغطي وجهها المبتهج السحب المتشعبة من الأحلام الثرية بالإمكانات والقدرات ؛ حيث تصل حدود رؤى هذه الروايات نحو بلاد مجهولة غير واقعية ، وفوق أراض غير مكتشفة بعد ، باعتبارها رؤية نبؤية للتكنولوجيا العصرية . ففي تواجد « المؤيدين » والجن والأبالسة والعفاريت الشريرة ؛ يصبح من الضروري الإيمان بتواجدهم بدرجة معينة ، هو بمثابة أساس نختلفه بأنفسنا ، ليستمر اللعب فيما بيننا ؛ بالتقدير الذي تتمكن فيه من إيقافه عندما نريد ذلك . ينطبق هذا على تصوراتنا لمركبات الفضاء السيارة - بصرف النظر عن اعتقادنا بتواجدتها من عدمه - فليس هذا شيئاً مخترعاً ، أو مجرد مصطلح علمي تقليدي متفق عليه ، بل حقيقة متصورة لعالمنا المادي لا يمكن تجاهل وجودها . وهذا يغير ، بالطبع ، من أسلوب تقريرية علاقة الصانع (الكاتب الخالق) بالقارئ في مواجهة حقائق الرواية العلمية (S. F.) ، والاستغناء عن إضافات عناصر ما فوق الطبيعة ، والاهتمام بشكل أقرب بتفاصيل ترجمة وتفسير كل ظاهرة من الظواهر التي تسبب في إنفصاح الوعي بالنوع ، هادفة إلى التغيير ، وإلى جعل القارئ أكثر شباباً وتفهماً في تلقى معارف الخبرات الجديدة لما يدور في عالمه المحيط به من قريب ومن بعيد . فعند الالتزام بالقاعدة العلمية ، التي تكتسب من خلالها الرواية طبيعة الاقتراب من حقائق العلم وميزاتها ، تصبح الرواية العلمية - بهذا المفهوم - رفيقة للمنهج العلمي ، وأسلوب الاستقراء . وبينما تضع الرواية العلمية (S. F.) أقدامها فوق الأرض ، لتثبت بنفسها - بطريقة تتسم بالتبصر - مؤشرات

ما نحى به هذه الاكتشافات والاختراعات التى تنبى بما ستكون عليه حضارة القرن الواحد والعشرين !! .

وهكذا يتأكد لنا أن الروايات العلمية ليست مجرد حكايات بحث ، ولكنها تمثل جسراً واصلأ اليوم بالمستقبل القريب الأمد . لذلك فإن التعبير السيكولوجى لموقف الإنسان ، والمنطرح من قبل القوى الواقعية الكثيفة للرواية العلمية (S.F.) ، تقدم لنا اختلافاً جوهرياً فى مفاهيمها ووظائفها عن الحكايات الميثية « لجدائنا » ، ومقارنتها بالحكايات الدسرية للأخوة « جريم » .

يلمس هذا المناخ العام الذى ينبعث من قصص (S.F.) ، خاصة تلك القصص الفقيرة الضائعة فى متاحف الأسلوب والصناعة والبناء ، حيث يحتل بناؤها ونسجها المكانة الثانية فى العمل الأدبى - أن القارئ لآلاف الحكايات من هذا النوع ، يمكن له أن يقلل من شأن كل منها على حدة ؛ حيث لا يعاملها القارئ بجدية ، مثلما يتعامل - على سبيل المثال لا الحصر - مع المخاطر التى يواجهها المسؤولون عن الصواريخ ، ومغامرات الإنسان الآلى « الروبوت » ، بالصراع معه ومع ذلك فإن هذه المجموعة الكبرى من هذه الكتب تغدو خطرة ، فهى تغذى على جيل الرؤى العصرية للتكنولوجيا الحديثة ، الذى ارتفعت معدلات معرفته فى القرن العشرين ، والتى يمكن أن تمتص وتطأ الإمكانيات الخلاقة لدى الإنسان ، وتتحكم فيه إلى وقت غير محدد ، بل تقيده فى نوع من الرق والعبودية ، وتبذر فى نفسه الضياع واليأس .

إن اقتراب الرواية العلمية (S.F.) من أسلوب الحكايات ، والاستمرار فى نظرنا إلى الاختلاف بين الأسلوبين سيجعلنا نظفر إليهما من خلال المنظور الأخلاقى ، فالحكايات التقليدية فى هذا المجال تتسم بالدقة فى التناول . فالسوى فى الحكاية يكون معاقباً ؛ أما القيمة الفاضلة ، على الرغم من أنها - فى البداية - قيمة مضطهدة إلا أنها - فى النهاية - تنتصر . ولهذا فهى دائماً ما تنتهى بالنهاية السعيدة . ويمرور الوقت وتعاقبه وفى أثناء تطور هذا النوع من الحكايات الشعبية إلى الروايات العلمية الخيالية ؛ نكتشف أن هذه النهايات تصبح نادرة ، وينتج هذا عن عدة أسباب ، من أهمها ظاهرة « الاختراع »

أو « الاكتشاف » التى تنعدم فيها « هالة » الانتصار أو تكاد ، خاصة تلك القصص التقليدية « الأم » ، حيث تماسك القدرات البشرية ، وتفرض بفضل وقائعها المادية وجودها على الكاتب الخلاق وتدفعه إلى استنباط الآثار المترتبة على هذه الظواهر التى تكون أحياناً أشبه بالكارثة أو الفجعة . لم يسمع أحد من السامعين للقصص الشعبية عن تلف « طاقية الإخفاء » أو عطل فتى فى « البساط الطائر » ، أو على أسوأ الأحوال نسيان البطل لغز استخدام « المصباح السحرى » الذى يفتح به بوابة مغارة الكنوز ، وفك طلاسم المعرفة ، أو أن البطلة قد تغافلت عن استخدام حقها فى تحريب « العصا السحرية المتحركة » . إلا أنه فى الرواية العلمية تتوالد كوارث حقيقية تنشأ نتيجة تحركات غير دقيقة لصواريخ الفضاء ، أو تلف المكائن على الرغم من تفوقها غير العادى - مما يتسبب عنه الانهيار والدمار . إن تختلف هذه « الموتيفات » تعود إليها الرواية العلمية (S.F.) بشكل ملح ودائم ؛ ففى واحدة من هذه القصص الروائية التى تعرض موضوع البداية والفطرية التى يعيش من خلالها عدد من البشر الباقين على هامش الحياة بعد الحرب الذرية ، نجدهم ينتظرون فى صفوف طويلة - خائرى القدر - العمل الدائم والمستمر الذى تمنحه الآلات فى معاملها الآلية المتواجدة تحت الأرض ؛ حيث الإنتاج المستمر غير الشتوق والتميز بدقته البالغة الصنع لكمية هائلة من أسلحة الدمار المتنوعة والمتطورة على الرغم من انتهاء الحرب . أما النوع الآخر من الآلات ، الذى يطلق عليه « الروبوت » ، فىقوم بحماية المعامل . ولذلك يصبح من الصعوبة على هذه الآلات (الروبوت) أن تقوم بتفسير الوضعية الحالية التى أودع الإنسان المبدع أسرارها فيها لخدمته ، ثم ثارت عليه ، لتقوم برؤائف أخرى هى فى حقيقة الأمر ضده ، فيحدث نوع من التشويه والتحركات العمياء لهذه الآلات التى ينحصر دورها فى تدمير الإنسان ، وحضارته التى خلقها والتسريع بفنائها . من هنا يتأجج الصراع بين الإنسان وآلاته التى صنعها ، إننا نعثر على كثير من هذه الموضوعات والموتيفات فى عدد غير ضئيل من الروايات العلمية (S.F.) التى تعود دائماً إلى القارئ بشكل متسلط فى كثير من الكتب العلمية .

أما النقص وتلك الحكايات الشعبية ، التى تصاحب نهاياتها المواعظ والرسائل الأخلاقية المباشرة ، فإنها تستثير

«الموتيفات» والتصورات الفانتازية. وهذا بالطبع يفتح إمكانية للتنافس لأشهر الأقلام التي خرجت من بين أيديهم عدد من الأعمال الفانتازية الهامة لمؤلفين من أمثال Brandenbur أو Brown وغيرها. ومع ذلك فإن هذا النوع من القصص - من حيث النوعية الفنية والقيمة - يعد أقل أهمية من الرواية العلمية.

### الفانتازيا والحقيقة العلمية في مسرح «ليم»

في أعمال ليم المسرحية تكثف من جديد «الموتيفات» المستفيدة من عالم الفانتازيا لتتداخل مع مكتشفات التطور العلمي، لتقف في مواجهة الإنسان الذي يعبر فيه أمامنا في مسرحية «ليم» (أنت موجود يامستر جونز؟!) عن الآلام والمخاطر الجديدة التي يتعرض لها أمام التطور التقني الهائل للآلة والاختراعات البديلة. ويسعى «ليم» في عمله المسرحي، ومسرحه عامة، إلى استخدام المادة الدرامية الناشئة بين طرفي الصراع بين البشر والآلة في شرعية الوجود. ويقدم «ليم» في مسرحه حواراً ثنائياً يعرض لنا أحقية كل طرف في الدفاع عن وجوده في مقابل الوجود الآخر؛ وجود الإنسان ووجود الآلة. بل لعل درامية العمل المسرحي لا تنشأ فقط عن هذا الصراع المصيري الذي يشير إلى سقوط حضارتنا في نهايات القرن العشرين وحلول القرن الواحد والعشرين، حيث تسيطر الآلة و«الروبوت» ومكتشفات التدمير على أقدار الإنسان ومصيره، وتمثل له بديلاً حديثاً عن القدر الإغريقي، الذي كان يسطر خطوط مصائر أبطال الدراما اليونانية القديمة، فيتشكل هذا الإنسان ويتجسد في كائن، فيحدث مزج علمي للإنسان بالآلة، يقوم بتغيير أجزاء بشرية كاملة منه، من خلال قطع غيار جديدة، تودى بروحه إلى التهلكة، وتضعه في مسخ إنساني الظل، آلى المضمون، دون توقع للنتائج المترتبة عن هذا اللقاء المخيف، الذي يمكن أن يقضى على إنسانية الإنسان بشكل نهائي، وتؤكد الآلية الجديدة التي تغرس أنيابها في روحه وتمزق جسده إلى قطع متناثرة.

يجوب «ليم» المسرح بوسائله المتعددة من سخرية درامية وصراع وحوار قائم على الجدل، فيعرض أمامنا - فوق الخشبة - وجهات نظر متباينة في مواجهتنا نحن بوصفنا

سامعيها للرغبة في النوم، ليحلموا بالأمال الكبرى والأمان الحلوة. إن أبطال الحكايات الشعبية هم كائنات عادية أو غير عادية؛ تتم داخل هذه القصص الجرائم، ويستقرء داخلها الأشخاص الذين هم مسئولون أمام القارئ عن هذه الجرائم؛ نقابل فيها الضحايا والأثمين، المذنبين والجلادين. بينما يقوم كتاب الروايات العلمية، بفضل اللوائح والنظريات العلمية فوق مسرح أحداث قصصهم، بتقديم مراحل الظواهر الحياتية التي يقف فيها البشر في مواجهة مفهوم الخير والشر، الخطأ والعقاب الذي تشوبه تغيرات مخيفة؛ حيث لا أحد مذنب أو الجميع مذنبون، حيث القدر ليس مذنباً. بل نظام النشوء والتطور التقني الضخم هو المذنب، والمسئول عن ما يحدث لنا - نحن البشر - فتتقسم الآراء أمام هذا الصراع الجذلي الذي لا ينتهي. وخلفاً عن الساحرات الخبيثات أو العفاريت فاقدى الوجه، نلتقي بقوانين الأرقام الكبيرة، وهي تعد مشكلة أساسية من تلك المشاكل التي تشغل الجماهير الغفيرة، حيث يتوالد البشر ويتضاعفون؛ مما يكون له أثره في انخفاض قيمة الفرد ومكانته داخل المجتمع الجماهيري.

إن الرواية العلمية، من خلال موضوعاتها وعبر أفكارها، لا تترى أملاً كبيراً في المستقبل، وتشكك في إمكانية إصلاحه. وكى يمكن لنا أن نغلق أطر مقارنة الحوادث والحكايات الشعبية بالروايات العلمية، ينبغي لنا أن نتذكر في «الفانتازيا» الذي لعب، ولا يزال يلعب، دوراً رئيسياً في نسج الأدب الحديث للرواية. لقد اعتبرت الفانتازيا نوعاً من الأدب الأقل تعقيداً في الشكل والمحتوى من الرواية العلمية الجافة القائمة على الحقائق الرياضية. ففي مواجهة الفانتازيا العلمية نجد مكاناً خاصاً للرواية العلمية (S. F.). وبمقارنة الاثنين نجد أن الفانتازيا العلمية هي نوع من الأدب التهري الذي يخاصم الواقع باستغراقه في اللهو والخيال، على النقيض من الرواية العلمية. فالفانتازيا تنبأ بما يأتي به المستقبل، وبما هو وراء الغيب كما يحدث في الرواية العلمية، حيث تعود الفانتازيا ثانية إلى الوضع التقليدي للحكايات المرعبة المتحدثة عن الأرواح والعفاريت والأبالسة، لكنها في الوقت ذاته لا يمكن لها أن تمثل أساساً لبناء أعمال أدبية أخرى لا تحتوي على مثل هذا النوع من الحكايات، وجملة من الشخصوس

- جمهوراً ، لتتعرف بشكل عقلان ما يمكن لحضارة الآلات أن تصنعه وتورثه لنا .
- فالمسرح - إذن - عند ليم ليس مجرد اقتحام منه للدخول في عالم ليس هائله ، بل يسعى من خلاله إلى أن يطرح القضايا ويثير التساؤلات في النفس ، من أجل وضع المتفرج في حالة من الجدل الدائم .
- تدور أحداث مسرحية (أنت موجود يا مستر جونز ؟ ! ) في محكمة نصبح فيها نحن المتفرجين شاهدي عيان على حالة اكتشافية جديدة للتركيب البشري الآلى في ظل محاكمة يحاكم فيها الآلة والانسان معاً للوصول إلى اكتشاف الحقيقة الضائعة .
- القاضى : تبدأ المحكمة في دراسة قضية مؤسسة :  
Cybernelics Company
- ضد هارى جونز . هل الطرفان متواجدان في قاعة المحكمة ؟
- محامى المؤسسة : أنا موجود يا سيادة القاضى !
- القاضى : هل السيد يتحدث باسم المتهم ؟
- المحامى : كلا يا سيادة القاضى .. أذكرى « جينكيز » أتحدث باسم المؤسسة (C.C.) .. إننى المستشار القانونى لها .
- القاضى : أين المتهم المدعى عليه ؟
- جونز : موجود يا سيدى القاضى !
- القاضى : أيمكنك أن تتلى علينا بنود هويتك الشخصية ؟
- جونز : بالطبع يا سيدى القاضى . اسمى هارى جونز ، ولدت فى السادس من أبريل عام ١٩١٧ بـنيويورك .
- محامى المؤسسة : فليسمح لى سيدى القاضى بالمقاطعة فى مسألة مبدئية ، إن المدعى عليه لا يقول الحقيقة ، فهو لم يولد على الإطلاق !
- جونز : ( يمسح ورقا للقاضى ) تفضل يا سيدى القاضى . ها هى شهادة ميلادى .. وفى قاعة المحاكمة يوجد أخى الذى سوف يؤكد أننى .....
- : ( مقاطعاً ) ليست هذه شهادة ميلادك ، الذى ذكرته - كما تدعى - والمتواجد فى قاعة المحكمة ليس بأنيك !!
- : إذن أخ من فى رأيكم ؟ ربما يكون أخاك أنت ؟
- ( ضجيج فى المحكمة )
- : الزموا الهدوء من فضلكم . سأطلب منك الحديث بعد قليل يا سيادة المستشار . أكمل حديثك يا مستر جونز ؟ !
- : أب ليكسينجتون - رحمه الله - كان يملك ورشة سيارات . غرس فى نفسى حُبّه لسباق السيارات وهوايتها . وعندما بلغت السابعة عشرة من عمري ، اشتركت للمرة الأولى فى حياتى فى سباق للسيارات . منذ ذلك الوقت بدأت الاشتراك فى هذا النوع من المسابقات . وصل عددها بالضبط سبعا وثمانين مرة ؛ استطعت فيها أن أحرز - وحتى اليوم - المرتبة الأولى فى السباق ست عشرة مرة ، وعلى المرتبة الثانية إحدى وعشرين مرة كما حصلت على ..
- القاضى (مقاطعاً): إن هذه التفاصيل لا تتصل اتصالاً وثيقاً بالقضية المطروحة !
- جونز : ( مستكملاً ) وثلاث كؤوس ذهبية ياسيادة القاضى . ( مؤكداً ) ثلاث كؤوس ذهبية ، وكذلك حصلت على إكليل من ..
- القاضى : ( مقاطعاً ) قلت سابقاً إن هذا الأمر لا يدخل فى نطاق القضية !!
- جونز : ( مستكملاً ) إكليل من الفضة ... و ..... و .....
- محامى المؤسسة : لقد بدأ عقله فى التشوش !
- جونز : ( مؤكداً ) بقينا إنك أنت الذى تقوم بالتشوش على .. ومقاطعتى !

المدعى عليه الذى قام بتمثيله ، حيث كان المدعى عليه فى ذلك الوقت بمستشفى (مونت روزا) الواقعة فى إحدى ضواحي نيويورك ؛ وبناء على توقيع الصفقة الجديدة منحة المؤسسة ، بعد دفع مبلغ مقدماً ، أطرافاً صناعية عديدة مذكورة بالتفصيل فى القائمة الملحقة ضمن وثائق القضية المعروضة . ومن بينها - على سبيل المثال - نصف مخ صناعى إلكترونى ماركة جينيك بسعر ٢٦٥٠٠ دولار . وأنه هيئة المحكمة الموقرة إلى أن المدعى عليه قد حجز فى مؤسستنا موديل جينيك «لوكس» ، وهو يحتوى على مصباح معدنى ؛ مع جهاز أحلام بالألوان الطبيعية ؛ هذا عدا مرشح المشكلات المؤسسة ؛ وجهاز كاتم المخاوف . لقد تجاوزت التكاليف حدود إمكاناته المادية .

(مقاطعة) كتم تفضلون - بالتأكيد - أن أستخدم جهاز «مخ» عديم القيمة من تلك الأجهزة التى تصدرونها بالاتوقف من أجل حاجة السوق ؛ وليس جهاز «لوكس» كالذى طلبته !

أرجو عدم المقاطعة !

أما فيما يتعلق بما قام به المدعى عليه بوعى كامل ، فهو رغبته الدفينة فى عدم دفع أثمان الأطراف الصناعية التى اشتراها من المؤسسة ، وتشهد بذلك الحقيقة القائلة بأنه لم يعقد صفقة عادية لشراء يد صناعية فقط ، بل شراء هذه اليد فضلاً عن ساعة سويسرية ماركة «شافهوزن» - ثمانية عشر حجراً - وعندما وصلت ديون المدعى عليه إلى مبلغ ٢٩٨٦٨ دولار ، أرسلنا رسمياً إلى المحكمة لرفع قضية عليه ، حتى يعيد إلى المؤسسة جميع الأطراف الصناعية ، غير أن المحكمة قررت

محامى المؤسسة : أنا !! ( فى خبث ) بل إنك أنت الذى تحاول .....

القاضى : (مقاطعة) هدوءا .. أرجو الهدوء فى القاعة - أوجد محام يمثلك يا مستر جونز ؟

جونز : كلا . إننى أدافع عن نفسى بنفسي . قضيتى واضحة للعيان كالشمس .

القاضى : أدرك مدى خطورة الاتهامات التى توجهها إليك مؤسسة (C. C.) ؟ !

جونز : أدرك يا سيدى القاضى ! . ولكننى ضحية تحركات إجرامية لحيتان ثرية !

القاضى : فليعرض السيد المستشار «جنكيز» على المحكمة وثيقة الدعوى .

محامى المؤسسة : بالطبع يا سيادة القاضى . منذ عامين مضى ، كان المدعى عليه قد أصيب إثر حادث فى أثناء سباق للسيارات بشيكاجو ، وفقد نتيجة لذلك قدمه .

اتصل آنذاك بمؤسستنا . والمعروف أن مؤسستنا (C. C.) تنتج أطرافاً وأعضاء جسدية صناعية من الأيدى ، والأرجل ، والكلى ، والقلوب وأجزاء جسدية أخرى للجسم البشرى . اشترى المدعى عليه بالتقسيط قدماً يسرى صناعية ، ودفع القسط الأول عند توقيعه اتفاقية البيع . وبعد أربعة أشهر اتصل بمؤسستنا ثانية طالباً شراء يدين ، وقفصاً صدرياً ، ومؤخرة عنق .

جونز : هذا كذب وافتراء !! إن مؤخرة العنق كنت فى الربيع قد اشتريتها بعد نهاية سباق السيارات فى الجبال .

القاضى : أرجو عدم المقاطعة !

محامى المؤسسة : (مستكملاً) بعد هذه الصفقة وصلت ديون المدعى عليه المطلوب دفعها للمؤسسة إلى ٢٩٦٧ دولار . وبعد مرور خمسة أشهر تالية جاء إلى المؤسسة أخو

عدم الموافقة على اتهامنا المدعى عليه ،  
مبررة ذلك بأن حرماته من أطرافه  
الصناعية لن يسمح له باستمرار وجوده  
حيا ، وقد حدث - في الوقت نفسه - أن  
النصف الأول من مخ متر « جونز »  
السابق قد بقي له ، بينما منحناه نحن  
النصف الآخر من مخه !

جونز

ما الذى تعنيه بتعبيرك « جونز »  
السابق ؟ ! إنك مصاب بمرض  
مؤسستكم الشائع : الإهانة !! إنكم  
متعودون فقط على الإهانة .. أنت أيها  
المحامى التافه !

القاضى

( مهددا ) متر جونز الزم الهدوء ..  
والأسأطر إلى إخراجك من قاعة  
المحكمة وعقابك ماليا !

جونز

إنه هو الذى أهانتني !

محامى المؤسسة

في هذه الحالة فإنه مدين للمؤسسة  
( C.C. ) باعتباره كائنا متكونا من الأطراف  
الصناعية من القدم حتى الرأس بفضل  
مؤسستا الموقرة ، التى منحت كل شيء  
دون توقف أو حجب ، منفذة كل ما كان  
يطلبه ، بينما كان المدعى عليه يقوم ذات  
اليمين وذات اليسار بتشويه الدعاية  
لصناعاتنا التى تنتجها مؤسستا ، شاكيا  
من قلة كفاءتها ، ومع ذلك - وبالرغم من  
كل ما حدث منه - فإن هذا لم يقف حائلا  
دون تعاوننا معه ، حيث ظهر لنا - فيما  
بعد - وبالتحديد بعد مرور ثلاثة أشهر  
أخرى أن النصف الدائرى القديم لمخ قد  
أصابه الخلل ، ومسه السوء في أثناء تعامله  
مع الأجزاء الصناعية الأخرى في جسده

ومن ثم فإن مؤسستا قد أفسحت صدرها  
ثانية لرغبات المدعى عليه ، ووافقت على  
أن تقوم بعملية جراحية صناعية جديدة  
له ، وهذا يعنى أن عليه أن يغير القسم

القاضى

جونز

المحامى

جونز

القديم للجزء الذى يملكه من المخ ونقوم -  
نحن - بإبداله بجهاز ثان هو صنو وتوأم  
صناعى في ذات الوقت للقسم الأول  
ماركة « جينيك » . وبناء على ما تقدم  
وبعد شراء المطلوب من الماركة المذكورة  
آنفا ، فإن الديون - التى كان على المدعى  
عليه دفعها وفقا لوثيقة ضمان الدفع -  
وصلت إلى ٢٦٩٥٠ دولار ؛ دفع منها  
حتى اليوم ٢٣٢ دولار و ١٨ سنتا ..  
وأمام .. هذه .. الحالة ( يتلثم )  
أرجو .. يا سيادة القاضى .. أرى ..  
جو .. أن .. المدعى عليه يقوم بإقامة  
العراقيل في أثناء .. أثناء مرافعتي ،  
فيصدر نرجعا من الصغير في أذن  
والثلاثة .. على .. على لسان .. لعدم  
السماح لي بالاستمرار في الدفاع يا سيادة  
القاضى .. أرجو أن ينبه عليه بعدم  
مقاطعتي ..

( في غضب ) متر جونز ؟ !  
: إنه ليس أنا .. إنه « جينيك » الموجود في  
رأسى . يحدث هذا دائما عندما أفكر  
بشكل مكثف أحيانا .. سيدى القاضى  
أعلى أن أجيب على اتهامات مؤسسة  
( C.C. ) ؟ . إننى أطالب يا سيدى بعقاب  
رئيس هذه المؤسسة إثر الخسارة التى  
ابتليت بها !

في هذه الحالة إن على المؤسسة أن تعود إلى  
هيئة المحكمة الموقرة بمطلب ؛ وهو أن  
تحكم لها بحقها الكامل لاستعادة ممتلكاتها  
وامتلاك منتجاتها الموجودة هنا في قاعة  
المحكمة ماثلة أمامكم في شخص يدعى  
أنه متر جونز ، بعد أن اغتصب عن غير  
وجه حق الأطراف الصناعية واعتبرها  
ملكية خاصة به !!

: ما هذه الوضاعة ؟ ! فأين جونز الإنسان -

يا سيادة المستشار - لن أقوم بدراستها حالياً حتى إلقاء الحكم النهائي ، حيث إن عملي غير المعتاد في هذه الدعوى يستلزم التحقيق في حثيات التهمة وأدلتها وليس في ثبوت حياة فرد من تلاميذها . ( موجهها حديثه إلى جونز ) إنني أسمح لك بالحديث يا مستر جونز !

سيدى القاضى - وأنتم أيها المواطنون الأجلاء الذين جئتم خصيصاً من أجل أن تكونوا شاهدين على جهد شرير تقوم به مؤسسة ضخمة بهدف تدمير حرية الفكر الفردى .

رجاء أن توجه حديثك نحو هيئة المحكمة . إنك لست في اجتماع شعبى !!

عقوا يا سيدى القاضى . فالقضية برمتها تبدو على هذا النحو : لقد اشترت في الحقيقة من مؤسسة ( C. C. ) بعض أطراف صناعية .

رئيس المؤسسة : ( مقاطعاً ) : بعض أطراف ؟ ماذا نقول ؟ !

أرجو من هيئة المحكمة أن تقوم بإيقاف هذا الشخص عند حده . نعم لقد حصلت على هذه الأطراف . ليس هاما كذلك كيف تبدو هذه الأطراف ؟ ! ، وليس هاما أيضاً أنى أنحرك أو أجلس أو أكل أو أنام ، ولكن المهم والمهم فى أن واحد هو أن رأسى تثن دائماً ، حتى اضطرت إلى الذهاب لأعيش فى غرفة منفصلة ، لأننى كنت أوقظ أخى فى الليل . إننى بواسطة هذه الآلات « جينيك » المددوحة التى كانت معمولة خصيصاً من تلك الآلات الحاسبة العسكرية ، أصبت بمرض « العدء » والحساب المزعج ، فأجبرت على القيام

إذن - من وجهة نظرك إذا كان غير متواجد هنا فى شخص ؟

لا يوجد فى هذه القاعة أى جونز ، لأن البقية الباقية من الحياة الدنيوية ، لهذا المتسابق المعروف ، تتواجد متناثرة فى مختلف الطرق بأمريكا . ولهذا فإنه إذا كان الحكم سيكون لصالحنا ، فلن يدفع أى طرف تعويضاً ، لأن مؤسستنا ستطالب فقط - قانونياً - باستعادة حقوقها التى أخذت عن غير وجه حق ، بداية من الغطاء و التايلون ، حتى آخر صامولة !!

وكيف يكون ذلك ؟ إنهم يريدون يا سيدى القاضى أن « يفسخون » ويفصلونى جزءاً جزءاً ، وقطعة قطعة !!!

( مؤكداً ) لا يملك أمر ما الذى سفعله بملكائتنا . أرجو من السيد رئيس المؤسسة مراعاة الهدوء وأشكرك على استيضاحك . ( موجهها حديثه إلى جونز ) وأنت يامستر جونز ماذا تريد أن تقول ؟ !

سيدى القاضى : أريد أن ألفت النظر - لطفاً - إلى أن المدعى عليه ليس « مدعياً عليه » ، وإنما هو فقط مجرد مادة لشيء يعلن أنه يملك نفسه . ومع ذلك فالواقع يقول : إنه لا يعيش .. ليس حياً ... !!

( يقترب من المحامى بخطوات عصبية مهددة ) اقترب منى من فضلك وحيثئذ ستأكد من أننى حى أم غير حى ؟ !

( بحزم ) قف مكانك مستر جونز . ( ضجيج فى القاعة ) الزموا الهدوء على الفور . . ( بعد فترة صمت ) إن هذا الحادث فى الواقع غريب غير عادى . . ( موجهها حديثه لمحامى المؤسسة ) إن قضية حياة المدعى عليه من عدمها -

المحامى

جونز

رئيس المؤسسة

لقاضى

المحامى المؤسسة

جونز

لقاضى



بعمليات حسابيه لعدد الأسوار والقطط والأعمدة والبشر في الشوارع كلما كنت أسير فيها ، ويعلم الرب ما الأشياء التي كنت أحسبها في رأسي ، ومع ذلك فلن أتكلم كثيراً عن هذا الأمر . على أية حال كانت لدى رغبة صادقة في أن أدفع كل التكاليف المالية اللازمة عن هذه الأطراف ، ولكن للحصول على هذا المال ، كان ينبغي على أن أفوز في سباق السيارات ، وقد أصابني سوء الحظ آنذاك ، وقعت في حالة تشاؤمية أصابني بالإحباط والضيق ، مما أفقدني رأسي . . . .

محامي المؤسسة : ( مقاطعاً ) إن المدعى عليه يعترف بنفسه أمامكم بإسيادة القاضي بفقدان رأسه ! أرجو من هيئة المحكمة الموقرة أن تلتفت إلى هذا الأمر .

جونز : لا تقاطعني . لم أقل هذا بالمعنى الذي تقصده . لقد فقدت رأسي ، بدأت أهتم « بالبورصة » وأن أجرب حظي ؛ خسرت ، واضطرت أن أستدين . وقبل ذلك شعرت بقرق . وبالم شديد في ساقى اليسرى ، وأصاب عيني اهتزازات متردة ، كانت أحلامي تتمركز في ماكينات الحياطة والنسيج - لا أعرف لماذا ؟ ! - أحببت الآلات ! زرت المحللين النفسانيين لعلاجي ومداواني من مرضى ، اكتشفوا أن لدى « عقدة أوديب » حيث إن أمي كانت تحيط حاجياتها على الماكينة عندما كنت ما أزال طفلاً . . . . شعرت آنذاك بالضعف ، كنت أتحرك بصعوبة باللغة ، بدأت المؤسسة ترغمني على زيارة المحاكم . كتبت الصحف حول ذلك ، والمحصلة النهائية لهذه الاتهامات المزيفة أن قامت

جونز

محامي المؤسسة :

جونز

محامي المؤسسة :

جونز

القاضي

جونز

القاضي

دائرة المنهجين رقم ( ١ ) - وأنا عضو فيها - بإغلاق أبواب الكنائس أمامي !!! هل السيد يشعر بالحزن من جراء ذلك الأمر ؟ أتؤمن بالحياة الأخرى بعد الموت في القبور ؟ !

جونز : أو من بذلك !! وبماذا يعنيك الأمر ؟ !

محامي المؤسسة : يعني الأمر ، لأن السيد هاري جونز حالياً يعيش حياة ما بعد القبور . وأنت مجرد مقتصب عادي !!

جونز : انتبه إلى كلماتك . . انتبه إلى ما تقول ؟ !

جونز : أرجو من الطرفين مراعاة الهدوء !

جونز : ( مكملًا ) سيدى القاضي عندما وجدت نفسي في هذه الظروف الصعبة ، قامت

المؤسسة بأتهمي . وعندما قدمت ادعاءاتها الكاذبة ضدى ورفضتها المحكمة ، جاء شخص إلى يدعى

(Goas) « جواس » أرسلته المؤسسة نيابة

عنها . لم أعرف وقتها أن « جواس » هذا

الذى قدم نفسه لي باعتباره ميكانيكياً

كهربيائياً ، رجل شرير مثليهم ، فقد

أخبرني بأن جميع متاعبي التي أشعر بها ،

أى تلك الآلام القاسية التي مرت بها ،

ذلك البريق الغريب في عيني ، له نصيحة

واحدة فقط ؛ وهي أن أعطى كل

ما أملكه للترميم والتحديث . في حالتي

الصحية السيئة هذه ، وجدت نفسي

آنذاك أنقاد إليه ، أنني لم أستطع التفكير في

أى شيء آخر ولا حتى مسابقات

السيارات ؛ ماذا كان يمكن لي أن أفعله

إذن ؟ ! وافقت على ذلك يا سيدى

القاضي ، وقام ( جواس ) بتوصيل في

اليوم الثانى لقسم « المونتاج » بمؤسسة

( C. C. ) !

جونز : أيعني هذا أنهم قد فصلوا عنك أشياء من

نفسك . . وأخذوها منك ؟ !

ولأن من المعروف طيباً أن التغيرات التي  
سطراً على المادة التي هي من أصل  
«جسدي»، يمكن استبدالها ببدائل  
غذائية. وعلى هذا الأساس فإن المستدين  
بعد عدة شهور يتكون رأسه وكبداه ويده  
وساقاه وغيرها من أعضاء جسده من  
الدهن وكرات الدم البيضاء والبيض  
والكربوهيدرات المكونة من السكر والنشا  
التي يباعها صاحب المحل للمستدين،  
فهو توجد هيئة قضائية في العالم تستجيب  
إلى مطالب صاحب المحل هذا؟ ! أنعيش  
في العصور الوسطى؟ ! إنني أعرض  
موقفاً قياسياً ! إنني رجل أحترف سباق  
السيارات .. أدعى هاري جونز ولست  
آلة !!

رئيس المؤسسة : هذا ليس صحيحاً ! إنك مجرد آلة !  
جونز : أصدق ما تقول ؟ ! إذا كان الأمر - كما  
تدعى - فقل لي إذن من تتهمه المؤسسة ؟  
على أي عنوان أرسل استدعاء  
المحكمة ؟ ! على عنوان آلة ما ؟ أم على  
عنوان ؟ أي عنوان مسر جونز ؟ ! ..  
سيدى القاضى أيمكن لكم أن توضحوا لي  
هذه المسألة ؟ !

القاضى : في الواقع إن الاستدعاء قد أرسل على  
عنوان: هاري جونز، نيويورك شارع ٤٤ .  
جونز : أسمع هذا جيداً يا سيد رئيس مؤسسة  
(C. C.) ؟ فلتسمح لي سيدى القاضى أن  
أسأل سؤالاً آخر ، فيما يخص الإجراءات  
المتبعة في المحاكم : أيمكن للقانون في  
الولايات المتحدة الأمريكية القيام برفع  
دعوى ضد آلة ؟ ! أيمكن - على سبيل  
المثال - أن يطالب بحضور هذه الآلة إلى  
قاعة المحكمة ، لإلقاء التهم عليها ؟ !  
القاضى : ( تنقطع كلماته ) في الواقع .. إنه ..  
كلا لا يمكن ذلك .. فالقانون لم يضع في

جونز : ( مؤكداً ) نعم !  
القاضى : ( يشير إلى رأس جونز ) وفي هذا المكان  
وضعوا بدلاً عنه شيئاً آخر ؟ !

جونز : ( مؤكداً ) أجل ! لكنني لم أفهم ذلك . لم  
أفهم لماذا قاموا بفعل ذلك برغبة جارفة ،  
وفي ظروف ملائمة مريحة ، ليمكن لي  
الدفع لأجل طويل . ولكنني الآن قد  
عرفت السبب ! إنهم كانوا يريدون  
يا سيدى القاضى أن أتخلص من نصف  
نحى آدمى القديم ! وحيث إن المحكمة  
السابقة قد رفضت دعواهم ، وبناء على  
ما تقدم ، فإن هذا الجزء السكين من  
رأسى المتعب القديم لم يستطع أن يكون  
بمجرد نبت مستقل في حالة ما إذا كانوا قد  
أخذوا منى البقية الباقية منه . ولذلك فإن  
المحكمة لم تقبل دعواهم . فأرادوا  
استغلال سذاجتي وضعف قوى العقلية  
إثر الحادث التي تعرضت له ، أرسلوا لي  
هذا الشخص الذى يدعى «جواس»  
لأوافق بنفسى ويوعى على التخلص من  
هذا الجزء القديم من نحى ، فأقع بهذه  
الطريقة أحبولة تحقيق خططهم  
الشيطنية . لكن هذا الجنون - لحظى  
السعيد - قصير اليمين ! إنني أطلب -  
رجاء - يا سيدى القاضى أن توضح لي  
جدوى الحديث مع أولئك ؟ يدعون بأن  
لهم الحق في الاستحواذ على شخصى .  
من أعطاهم هذا الحق ؟ فلنفترض أن  
شخصاً قد اشترى من مخزن من المخازن  
سلعاً غذائية على «الحساب» دقيقاً  
وسكراً ولحماً وهكذا . وبعد مرور فترة من  
الزمن قام صاحب المحل برفع دعوى  
للمحكمة يطلب فيها منحه إمكانية  
الاستحواذ على المستدين الذى كان  
يشترى هذه السلع على «الحساب»

بنوده وفقراته شيئا من هذا القبيل !

معنى هذا أن القضية واضحة تماما : إما

أن أكون « آله » ، ويعنى هذا أنه لا يمكن

الاستمرار فى بحث هذه القضية - أو أنى

لست « آله » ، بل إننى « إنسان » ،

ومعنى ذلك فإننى لا أجد مبررا قانونيا

لقيام مؤسسة منا بقيام دعوى على ؟ !

وبناء على هذا فإننى أرفض أن أكون

« عبدا » لهذه المؤسسة ! . أريد السيد

رئيس المؤسسة (C. C.) أن يصيح مالكا

ومستحوذا على « عبيد » ؟ !

محامى المؤسسة : ( فى ضيق ) بالها من ثقة بالنفس . ومع

ذلك فإن أجهزتنا « جيباك » عظيمة

للمغاية . أليس كذلك ؟

ومع ذلك فإنك لا تملكنى ! سيدى

القاضى ، فيما يتعلق بأساليب الضغط

التي تمارسها المؤسسة ؛ فإننى أريد أن

أطرح أمامكم حقيقة واقعة ، وهى أنه

عندما كنت مريضا ، كنت مرتبطا ارتباطا

شكليا بهذه المؤسسة ، تركت المستشفى

ودهبت للمصيف - عند شاطئ البحر -

ليمكن لى أن أتففس هواء نقيا ، فتأكدت

من أن عددا هائلا من البشر كانوا يتبعونى

كظلى . ووضح لى فيما بعد أنهم قد طبعوا

فوق ظهرى : ( Made in C. C. ) ،

وهكذا اضطرت على مسئوليتى أن أخلع

هذه العبارة الملصقة على ظهرى . وحاليا

فإنهم يقومون بمتابعتى ورقابتى ، بالطبع

فإن الإنسان الفقير معرض دائما لغضب

الأثرياء . دائما ما كانت أمى وأبى الأحياء

يقولون لى ذلك .

رئيس المؤسسة : إن أمك وأباك هما مؤسسة (C. C.) .

القاضى : أرجو هدم المقاطعة . هل انتهى السيد

جونز من مرافعته ؟

جونز : ليس بعد . أريد أنؤكد أن

جونز

جونز

جونز

جونز

المؤسسة ينبغي أن تقوم بالاتفاق على من  
جاء مافعلته إزائى . فليس عندى الآن  
مورد للاتفاق . فتقابة نادى السيارات لم  
تعترف باشتراكى فى سباق السيارات ،  
الذى أقيم منذ شهر . وقد أعلنوا رسميا  
بأنه قد وجهت سبارق « آلات  
أوتوماتيكية » ! من الذى قام بفعل ذلك ؟  
بالطبع هم !! إن مؤسسة C. C. هى التى  
أرسلت إلى نادى السيارات إشاعة حقيرة  
بهذا المعنى . وبذلك قطعوا رزقى ومورد  
دخل . إذن فلينفقوا على !! وليكفون  
قطع الغيار التى يحتاجها جسدى . ماذنبى  
فى هذا يا سيدى القاضى ؟ أليكون ذنبى  
أننى دائما أحترق داخلها ؟ ! وليس هذا  
فقط مدعاة للدهشة والاستغراب ؛ فإن  
موظفى المؤسسة ، وخاصة أصحابها ،  
يقومون بإهانتى وتحقيرى . إن رئيس  
المؤسسة يقترح على حل القضية بطريقة  
ودية ، وأراد موافقتى على أن أكون مودила  
للدعاية ، فأقف ثمان ساعات فى قاعة  
معرض المؤسسة . وعندما قلت له بأن  
هذا عمل لا يليق ببطل سباق ، وأن عليه  
أن يتركنى وشأنى ، أجابنى بأنه مصر على  
موقفه ، فقد كلفته عمليات ٥٦ ألف  
دولار . وأمام هذا - وفى مواجهة هذا  
النوع من الإهانات - سوف أقوم برفع  
دعاوى فى المحكمة ضد المؤسسة . وأرجو  
الآن من هيئة المحكمة الموقرة أن تصفى  
إلى أخى الذى حضر إلى هنا خصيصا ،  
حيث إنه يعرف معرفة تامة تفاصيل  
القضية !

محامى المؤسسة : سيادة القاضى أحتج ضد وجود

المدعى عليه كشاهد !

القاضى : أهذا بسبب الروابط الأسرية التى

تربطها ؟ !

إن أعمال « ليم » تقدم للقارئ - وهذا نادرا ما يحدث عند أي كاتب آخر من نوعه - أفكارا وأشكالا غنية بمضامينها في زمن قضى فيه على « الواقعية الصغيرة » لتحل محلها نفسيات إبداعية تتميز بالطراحة والطرافة ، وبأناها غير عادية ، تتصف بوجودها الآخر في زمننا المعاصر لتستكمل الواقع اليومي خيالات وتصورات خصبة مبدعة . لكن هذا ينبع من موقف الكاتب المبدع آخر في إبداعاته دون قيود ، حيث يترك خياله المبدع شجاعة التعبير اللامبائي .

وعندما نشعر بالتعود على أسلوب كاتبنا في كتابته ، على ما هو واقعي وغير واقعي ، عندما لا نشعر بصدمة الروح الفانتازية التي تشع بها كتابات « ليم » ، نكتشف - عندئذ - أن أعماله الروائية ومسرحياته حول المستقبل ، تلمس بوضوح جوهر أزماننا البشرية ، وأن قضايا شخصوه وأبطاله لتواضحة تماما « أمام أعيننا » نتيجة لمراقبتها الجديدة والمتكررة ، وأن القضايا التي يعرضها لنا ، وطرق تعرف الإنسان وحضارته التي أبدعها ، وتعرف إمكانات الحوار مع البشر وثقافتهم ، تعرف العلم والتقنية ، تعرف ما يربط كل ذلك بالأمل والشقاء ، عندئذ نكتشف أن كتابة كهذه ، ليست فقط مجرد إعادة إبداع لعالمنا ، بل إعادة التفكير فيه ، وفي موقفنا تجاهه ، إن إبداعا - بهذا المفهوم - هو فكر يتسم بالدقة والطرافة ، حيث يخلق الخيال ما هو في حاجة إليه الكاتب فقط لتصوير أفكاره التي يتبناها وتحديد أفكاره وتجريدها في أن : وأنه لا يتسابق أحد مع وجهات نظره ليقرضها على قارئه ، بل يخدمها ليخلق حوارا معه .

بهذا المعنى تصبح أعمال ستانيسلاف ليم (Stanislaw Lem) مادة للحوار ، موقفنا ، سعيا لإسعاد قارئها ، بل حت لا يلاحظه من اقتراب الكارثة . قبل وقوعها !!!

نعم ولا ! ! فالأمر أن أختار المدعى عليه قد مات في حادثة طيران في الأسيرع الماضي .

وبالطبع ليس بتقديره المشوّل أمام المحكمة !

يمكنني - فإني هنا يا سيدي القاضي !

بالطبع يمكنه . فالكارثة سببت له

مأساة ، فقد مات في الكارثة ، وبناء على

طلب زوجته . قامت المؤسسة بفتح أم

المدعى عليه من جديد ! !

أخ جديد ؟ ماذا تقول ؟

نعم أخ جديد . وفي الوقت ذاته يصبح

زوج السيدة التي ترملت بعد موته !

هكذا الأمر إذن ؟ !

وماذا يعني هذا ؟ لماذا لا يرسدوا لأخرى

أن يثنى بشهادته ؟ لقد دفعت زوجة أخي

تكاليف ذلك بالكامل للمؤسسة !

أرجو الهدوء . ( يثنى الحكم ) بناء على

أهمية القضية ، المطروحة وتحليل المحكمة

للظروف التي أحاطت بها . أضاب

بتأجيل القضية لسداع الشهود جمد في

القضية - رعت الجلسة ! !

\*\*\*

يصبح « ليم » في هذه المسرحية شاهد عيان على عصرنا ،

يستخدم كل الأدوات والوسائل الفنية من أجل الوصول إلى

بحقيقة المجردة حول أنفسنا داخل عالم زاهر بالتناقضات

والروى المخيفة التي تسير بنا نحو الذبابة .

الهوامش :

(١) ستانيسلاف ليم : في كتابه (Wejscie na Orbitę) « اختراق الفلك » - فصل بعنوان Science Fiction . صفحة ١٤٠ .

(٢) انظر : Str. 15 Esseje Szkiec: Andzej STOFF أنجي ستيف « استكشافات ثرية » . دار النشر العلمية ، وارسو ، ١٩٨٨ .

# (ميرامار) و (النكتة) :

## خواطر\*

سيزا قاسم

يتكرر بعد (ميرامار) إلا في رواية (يوم قتل الزعيم (١٩٨٥) ، وهي الرواية التي تدور حول الحدث التاريخي الثاني الذي هز كيان الأمة المصرية : اغتيال أنور السادات . وكانت رواية كونديرا (النكتة) تشاركها الشكل والأهمية التاريخية ، فقد برز السؤال : لماذا هذا الشكل بالذات ؟ .

لقد قرأنا جميعا (ميرامار) عند صدورها قبل النكتة ، ثم أعدنا قراءتها قراءة مختلفة بعد وقوع النكتة ؛ فهل نقراهما القراءة نفسها اليوم بعد الانتفاضة الفلسطينية في الأرض المحتلة ؟ هذا الإعصار الذي هدم المسلمات وقام به مر لا ذاكرة لهم ؟ الأطفال الصغار ، الذين فاجأوا العالم بمبادرة يؤهلوا لها . و « الانتفاضة » التي تعيشها أوروبا الشرقية ، التي هدمت هي الأخرى كثيرا من المعطيات التي كانت تحكم مساه الحضارة المعاصرة ؟ هل لا تختلف قراءتنا اليوم ، بعد كل مرور الانتفاضة وثورة أوروبا الشرقية ، لكل من (ميرامار) (محفول) و (النكتة) لكونديرا ؟ كتب صبرى حافظ وفاطمة موسى عن (ميرامار) قبل وقوع النكتة ، ثم كتبت عنها لطيفة الزيات بعد وقوعها . واليوم ونحن نعيد قراءتها ، هي و (النكتة) بعد أن استعدنا ثقتنا في أن جذوة التحرر لا تمحى أبدا ، وأ

عندما قرأت رواية (النكتة) (١) لميلان كونديرا ففرت (ميرامار) محفوظ إلى الذهن . لفت نظري التشابه ، أو قل التماثل ، في البنية القصصية وتأكيد المستوى الإيديولوجي فيها ؛ بل تماثل تعدد الأصوات الذي رويتا به . وازداد إحساسى بالتوازي المدهش بينهما عندما اكتشفت أن كليهما قد صدرت قبل بضعة شهور من وقوع أحداث جسام وغزو خارجى تعرضت له كل من مصر وتشيكوسلوفاكيا (٢) . وقد هزت هذه الأحداث كيان الأمتين ، وسيطر الإحساس بالفشل والهوان على الشعبين ، وخيم على المجتمعين ظلام وبأس ظلا يواكبان المسيرة الوطنية لسنوات طويلة ، فقد أصبح التاريخان ١٩٦٧ و ١٩٦٨ من العالم الملتبته التي فصلت بين « القبل » و « البعد » .

ورغم ما قد يتبادر إلى الذهن من أن هذا الشكل (متعدد الأصوات) هو شكل منتشر ، إلا أن الباحث في تاريخ الرواية يدهش لندرته . فعندما فتشت في بيليجرافيا محفوظ وجدته لم

\* قدمت هذه الدراسة لحلقة نجيب محفوظ التي عقدت في كلية آداب جامعة القاهرة في ١٨ مارس ١٩٩٠ .

الرابعى هذا البعد ، من بين ما له من أبعاد : أى أن الشخصية سجيئة داخل ذاتها ، لا تتصل بالآخر ولا يتداخل عالمها فى عالم الشخصيات الأخرى ولكن لماذا ؟ .

أما فاطمة موسى فتقول :

« اختار نجيب محفوظ أن يسرد القصة بطريقة الرباعية .. إذ يروى أربع من الشخصيات ... وكل منهم يتحدث بصوته ومن وجهة نظره هو » .

أى تأخذ فاطمة موسى هذا الاختيار قضية مسلمة وتستنتج منها أن التوجه ، فى بنية المنظور فى الرواية ، نحو « المنظور الداخلى الذاتى » ، وهذا بكل تأكيد صحيح أيضا . ولكن ما الدلالة الإستمولوجية لهذا التوجه ، وما هى الأبعاد الأخرى التى ينطوى عليها هذا الشكل ؟ .

كتب هذان المقالان قبل النكسة . وبالطبع لم يتعرض كلا الناقلين إلى المغزى الاجتماعى أو السياسى الكامن وراء هذا الشكل . ولم يكن فى مقدورهما التعرض لهذا المغزى ، برغم أن صبرى حافظ لمس بعض جوانب هذا البعد حين عنوان مقاله « تراجيديا السقوط والضباغ » .

وكتبت لطيفة الزيات دراستها بعد النكسة بثلاث سنوات ، ولم تتعرض لهذا البعد المتعدد الأصوات فى مقالها المعنون « الشكل الروائى عند نجيب محفوظ من اللص والكلاب إلى ميرامار »<sup>(٤)</sup> . وهذا لأنها كانت تتناول البنية العامة فى مجموعة من روايات محفوظ ودلالاتها فى سياق أعماله ، فكانت تنظر إلى قطاع من الغابة فى إجمالها ولم تتفحص الأشجار كلا على حدة . وهذه المقالة من الدراسات المحيية ، لما تنطوى عليه من عمق فى التحليل واتساع فى الرؤية ، برغم اختلافها معها فيما توصلت إليه من نتائج . وترى لطيفة الزيات أن روايات محفوظ فى هذه المرحلة تؤدى إلى المصالحة بين التناقضات أكثر مما تؤدى إلى تعميقها . كيف يكون هذا فى الشكل متعدد الأصوات فى رواية مثل ( ميرامار ) ؟ .

ونعود فنسأل : لماذا اختار محفوظ وكوندبرا الشكل متعدد الأصوات فى هاتين الروايتين ؟ وما أهميته ؟ .

انزوت داخل بواطن النفوس وكفنها الخوف والوهن . وبعد أن رأينا كلتا الانتفاضتين وقد قام بهما من تحركهم دوافع تأتى إليهم من أعماق ماض لم يعرفوه ، وتستثيرهم قيم كنا نتصور أنها خمدت وطواها النسيان . ونحن نرى اليوم ، فى أوروبا الشرقية ، قبرا تفتح لتخرج منها رفات من ماتوا منكبين مجرمين ليرد لهم اعتبارهم ، ويعاد دفنهم فى مقابر الشهداء !! ونحن نرى أموجا متلاطمة تعصف بالماضى وبالتاريخ ، حقائق زيفت وشوهت يعاد بعثها ، أسماء كانت كالعورة لا يجوز ذكرها ، أصبحت اليوم موضع الإجلال والتكريم !! فهل يحق لنا أن نفقد الأمل فى رؤية الشئ نفسه فى عالمنا العربى ؟

وإذا أردت أن أضع النصوص التى أسامى تحت أضواء القضايا المطروحة اليوم ، أرى ثلاثة محاور أساسية هى : محور التعدد فى مقابل التوحيد ؛ بنية الذات المنتجة للخطاب ، طبيعة هذا الخطاب ، ملاسبات إنتاجه وعلاقتها بالآخر وبفسها ؛ وأخيرا دور الذاكرة والمساحة النصية المتاحة لهذه الذاكرة .

لماذا اختار محفوظ وكوندبرا الشكل متعدد الأصوات ؟

أجاب بعض النقاد قبل عن هذا السؤال ، وأشيرنا - على سبيل المثال لا الحصر - إلى مقالين كتب قبل النكسة<sup>(٣)</sup> كان الغرض منها تعريف القارئ بالرواية ، ولذلك أفاض الكاتبان فى تلخيص الرواية وتقديم الشخصيات وجاء التحليل مبتسرا . يقول صبرى حافظ :

« لماذا كتب نجيب محفوظ روايته تلك فى صورة رباعية ؟ ... هذا الأسلوب الروائى الجديد ليس إلا أحد وجوه الموضوع الجديد الذى تعالجه الرواية . . . لأن هذا الأسلوب لا يحكى الأحداث فحسب ، ولكنه يؤكد لنا انفصال الشخصيات الأربع عن بعضها بشكل واضح ودوران كل منها فى فلكها الخاص بشكل واضح » .

ومعنى ذلك أن صبرى حافظ يؤكد ، فى هذه القراءة للشكل ، فعل الانعزال الذى تعيش فيه كل شخصية من شخصيات الرواية . وهذا صحيح . ولا شك أن للشكل

كيف تأتى بنية الشكل متعدد الأصوات فى روايتى محفوظ وكونديرا ؟ لقد قدم كلا الكاتبين المادة القصصية من خلال أربعة رواة ، فى صيغة ضمير المتكلم ، وفى شكل خطابى قريب من المونولوج الداخلى ، وأفرد الكاتبان مساحات نصية متفاوتة للشخصيات الأربع ، ونظما العلاقة بينها بطريقة مختلفة . فلننظر إلى البنية النصية لكل من الروائيتين :

( ميرامار ) :

٦٦ =	من ص ٧ إلى ٨٣	عامر وجدى :
٤٨ =	من ص ٨٧ إلى ١٣٥	حسنى علام :
٦١ =	من ص ١٣٩ إلى ٢٠٠	منصور باهى :
٥٨ =	من ص ٢٠٣ إلى ٢٦١	سرحان البحيرى :
١٥ =	من ص ٢٦٤ إلى ٢٧٩	عامر وجدى :

( النكتة ) :

١٣ =	من ص ١٧ إلى ٣٠	الجزء الأول : لودفيك
١٥ =	من ص ٣١ إلى ٤٦	الجزء الثانى : هيلينا
١٣٣ =	من ص ٤٧ إلى ١٨٠	الجزء الثالث : لودفيك
٥١ =	من ص ١٨١ إلى ٢٣٢	الجزء الرابع : ياروسلاف
٥٨ =	من ص ٢٣٣ إلى ٢٩١	الجزء الخامس : لودفيك
٤٤ =	من ص ٢٩٢ إلى ٣٣٦	الجزء السادس : كوستكامن
٨٦ =	من ص ٣٣٧ إلى ٤٢٣	الجزء السابع : ١٩ فقرة

تتالى فيه أصوات لودفيك هيلينا وياروسلاف على النحو الآتى :

الفقرات الزوجية على لسان لودفيك ، كما هو الحال فى أجزاء الرواية نفسها ، والفقرات الفردية على لسان هيلينا وياروسلاف ( الفقرة الرابعة والرابعة عشرة والسادسة عشرة على لسان هيلينا ) والفقرات المتبقية على لسان ياروسلاف .

أى أن محفوظ أفرد مساحات شبه متتارية - باستثناء عامر وجدى - للشخصيات المختلفة .

أما كونديرا فقد أخضع تقسيمه للمساحة النصية لمتوالية هندسية صارمة . فإذا استغرق مونولوج هيلينا وحدة ، فكوستكا يمثل وحدتين ، وياروسلاف ثلاث وحدات ، ولودفيك اثنتى عشرة وحدة .

يتضح من ذلك اختلاف البنية العامة بين ( ميرامار ) و ( النكتة ) وكذلك الوزن النسبى للشخصيات .

تختلف البنية متعددة الأصوات فى كل من ( ميرامار ) و ( النكتة ) عن الروايات التقليدية ، التى عرفت بمصطلح الروايات البوليفونية ( مثل روايات دوستوفسكى ) ، بأنها تعتمد أساسا على التزامن . أى أن النص الروائى فى تعدده بين مختلف الأصوات لا ينتقل من نقطة فى الزمن تمثل البداية ويوصلنا إلى نقطة تالية تمثل زمنا تالياً ؛ ولكننا نظل نتقدم ، ثم نعود ثانية إلى الوراء لنبدأ من عند نقطة البداية الزمنية الأولى نفسها . وهذا التزامن هو الشرط الأساسى الذى يفترضه كونديرا لقيام التعدد ، أو البوليفونية كما يسميها ، مقتنياً فى ذلك مصطلح باختين ؛ غير أنه ينطلق هنا من مفهوم البوليفونية فى الموسيقى : أى أن الآلات - أو الأصوات - الأربع ، لا بد أن تعزف معا فى اللحظة نفسها لكى تتحقق البوليفونية . والالتزام فى البناء اللغوى يختلف عنه فى التأليف الموسيقى حيث إنه يظل محكوماً بتتابع كل من الكتابة والقراءة ، ولكن التزام هذا التزامن يظل فاعلا فى توليد دلالة النص ، فالحلقة الواحدة تكتسب كثافة مكانية إذ تصبح متعددة الأبعاد ، وتتراكم عليها الرؤى ، فكأننا نراها من زوايا مختلفة ، وفى أضواء مختلفة ، وبأحجام مختلفة . ولذلك نرى أن الحدود الزمانية للروائيتين ضيقة للغاية : ( ميرامار ) : شهران ، و ( النكتة ) : ثلاثة أيام . وهذا الضيق الزمانى ينفى عنصر التغيير فى الرواية ؛ حيث لا يتيح الرقعة الزمانية مساحة كافية لكى تتغير الشخصيات وتتبدل من خلال الفعل وتطوره . وهذا التقلص الزمانى له دلالة مهمة فى رأى حيث إن العصب الأساسى للروائيتين ينطوى على عقدة بوليسية . والرواية البوليسية عامة لا تتعدى بضعة أيام تقترف فيها الجريمة ويعمل المخبر على اكتشاف القاتل . ثم إن الرواية البوليسية تعتمد أيضا على أن اختلاف الروايات المتعددة للحدث الواحد يمكن المخبر من استقراء الحقيقة من ثناياها . ويدولى أن محفوظ وكونديرا لجآ إلى التقليد الساخر للرواية البوليسية باستخدام الروايات المختلفة للحدث نفسه من منحنى ساخر ؛ حيث تطرح ( ميرامار ) لغز مقتل سرحان البحيرى ، بينما تدور ( النكتة ) حول مهمة لودفيك السرية . ولا شك أن العقدة البوليسية ليست فى نهاية المطاف محور الروائيتين ، ولكنها تعطينا مؤشرا لقراءتها . وهذا المؤشر هو وظيفة تعدد الأصوات فيها .

وضع عليه ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر يأخذ الشيء دلالة مختلفة طبقا للمنظومة العامة التي يوضع فيها . فهذا الشكل المتعدد الأصوات قد يهدف إلى :

— محاصرة الحقيقة وكشفها من جوانب متعددة بحيث تكتمل الصورة في النهاية . ويقوم هذا النوع من التعدد على التراكم . فكل صوت من الأصوات يكشف عن جانب من جوانب الحقيقة الخارجية ، وكل هذه الأصوات تتضافر في بنية واحدة . وليس من الضروري أن تكون هذه البنية متناغمة بل لابد أن تنطوي على تناقضات . وتنتمي — على سبيل المثال — إلى هذه النوع رواية « الروايات الخطائية » في القرن الثامن عشر مثل ( العلاقات الخطرة ) . لكوديرلودي لاكلو Cholderlos de Laclos ، أو في أدب القرن العشرين ( الصخب والغضب ) لفوكسر . ولابد ، لكي ينحقق هذا النوع من البناء ، أن يوجد مرجع خارجي تقاس عليه الصيغ المختلفة . وهذا النوع يفترض وجود حقيقة خارجة عن الذات المدركة تستطيع هذه الذات أن تتوصل إلى معرفتها . والتعدد في هذا السياق هو الطريق الذي يسلكه القارئ في طريقه إلى معرفة الحقيقة : لا حقيقة أحادية المنحى ولكن حقيقة متشعبة ، معقدة .

أو :

— إثبات أننا لانستطيع التوصل إلى المعرفة أيا كانت طبيعتها : معرفة العالم ، معرفة الآخر ، معرفة أنفسنا . وكل ما هنالك إدراكات ، أو انطباعات تتركها الظواهر على وعي الذات المدركة . ومن هنا يصبح كل شئ نسبيا طبقا لإدراك الذات التي تختبر الظواهر ، بل إن هذه الظواهر ليست سوى إسقاطات من قبل الذات نفسها . فيصبح العالم المعرفي شتاتا من الإدراكات لا يربط بينها سوى وحدة كيان الذات المدركة .

إن التعدد في الأصوات الذي تبنى عليه المادة القصصية في ( ميرامار ) و ( النكتة ) ينتمي إلى النوع الثاني من التعدد . فقد اختار محفوظ وكونديرا أربع شخصيات تقدم كل منها روايتها الخاصة للأحداث نفسها دون أن يوجد في النص الروائي مرجع خارج الشخصيات يمكن أن يحتكم إليه للمقارنة بينه وبينها

تعتمد رواية محفوظ على البنية الإطار ، وتعطى بذلك الصدارة لشخصية عامر وجدى . والنقاد الذين رأوا أن الجزء الخامس مقحم كانوا متأثرين في حكمهم بمقارنتهم رواية محفوظ برباعية داريل ، وكانوا يفرضون على ( ميرامار ) بنية خارجية . أما إذا نظرنا إليها من حيث إن خطاب عامر وجدى يحوى الخطابات الأخرى ، فهذا يساعدنا على تصنيف الشخصيات في علاقاتها . وسنرى فيما بعد أن عامر وجدى بذاكرته الممتدة يمثل الذاكرة الجمعية التي تحوى باقى الذاكرات . ولكن ثم انفصاما بين الذاكرة الجمعية والذاكرة الفردية ، ولذا يعيش باقى الشخصيات وكأن لا ذكريات لهم . والبنية الإطار بنية شعبية مستوحاة من ( ألف ليلة وليلة ) ، تضعنا في القلب من التراث الشعبى . هذا لا يعنى أنى أعيد ( ميرامار ) من النصوص المستوحاة من التراث الشعبى ، ولكن لابد في رأى من قراءة هذه التفاصيل الشكلية للتوصل إلى جوهر النص .

أما ( النكتة ) ، فيتضح أنها تعتمد على البنية الحوارية بين لمودفيك والشخصيات الأخرى . يتكلم لمودفيك وترد عليه الشخصيات الأخرى تباعا . ويختلف حجم الحوار طبقا للمساحة النصية المفردة لكل شخصية . غير أن الحوار حوار مزيف ، حوار القسم ، حيث إن كل شخصية تكلم نفسها ولا تتوجه إلى الآخر ؛ فيفصل بين كل نص من نصوص الحوار مساحة بيضاء لا يجاوزها الآخر . ويؤكد ما نذهب إليه خلو ( النكتة ) من الحوار المباشر direct speech ، فكل المحادثات التي تقع داخل المونولوجات تقدم من خلال الأسلوب غير المباشر indirect speech ، أى أننا لا نسمع صوت المخاطب ، ولكن يتولى الراوى نقل كلام المخاطب على لسانه هو . والبنية في ( النكتة ) تدل على المغزى العميق للرواية : فما يبدو في الظاهر حوارا ليس بحوار في الحقيقة . وهذا التعارض من المحركات الأساسية لنص محفوظ وكونديرا على السواء .

فهل التعدد الظاهر شيء آخر ليس ثوب التعدد ؟

أرى أن الشكل متعدد الأصوات يمكن أن يتوجه وجهتين مختلفتين ، بل قد تكونان في بعض الأحيان متناقضتين . وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو غريبا ، فإننا نراه فعلا من أفعال المفارقة ؛ حيث إن الكلمة ، أو الجملة أو الشكل الأدبي قد يعنى نقيضه في ظل سياق يجعلنا نفسره تفسيرا مغايرا أو مناقضا لما



من شئ ما في ماضيها ، فالمدينة ليست محفورة في ذاكرتهم ، بل تحركهم الذكريات المكانية المرتبطة بهذا الماضي والتي تشكلت في النفوس ففقدت بعدها المادى واكتسبت بعدا نفسيا : فالذكرى هي إعادة تشكل لماض طبقا لإدخالها في شبكة جديدة من العلاقات تختلف كل ذات متذكرة في هذه الإعادة عن الأخرى . ولاشك أن الذكرى مثلها مثل الأحلام . وأصغاث الأحلام ، وأحلام اليقظة لها طابع تخيلى ، تأويل . والذكريات لا تختزن في الذاكرة بطريقة سلبية ولكنها تختزن مؤولة ، موضوعة في سلسلة من العلاقات القيمية ، والعاطفية التي تحولها إلى خبرة لها خصوصية شديدة . فلنذكر على سبيل المثال سراى علام ، أو البيت القديم في خان جعفر ، أو الزيادة بحيرة ... إلخ ، أو القرية الصغيرة في مورافيا التي لا يذكر كونديرا اسمها .

ولكن ماذا عن بنسيون « ميرامار » ؟ فهذا المكان ذو أهمية كبيرة حيث إن الرواية تحمل اسمه : مكان سلبى هو أقرب إلى محطة السكة الحديد حيث يتقابل - للحظات معدودات - المسافرون كل يلتهى في طريقه . محفوظ مولع بالمكان . ما أكثر رواياته التي تحمل أسماء أمكنة ! ولكن المكان في تلك الروايات السابقة كان في صراع دائم مع الزمان ، الزمان قوة دفع والمكان قوة جذب . ولكننا رأينا في بداية حديثنا أن الزمان هنا تقلص إلى أبعد حد بحيث فقد دلالاته التقليدية بوصفه وسيطا للتغير . فماذا عن المكان ؟ يكون المكان في روايات محفوظ الرحم الذى يحوى الشخصية ، المحيط المؤلف ، المعروف الحميم الذى يمثل امتدادا للذات ، قد ثور عليه وتحاول أن تنفصل عنه ولكن يكون في ذلك التهلكة . أما بنسيون « ميرامار » فمكان سلبى لا طارد ولا جاذب ، وفي مثل هذه الأماكن - غرف الفنادق السلبية - لا تجذب الذات ما تعلق به ، إنه مثل الجدار الأملس الذى لا يقدم نوءات يمكن التثبث بها عند السقوط . ولذلك نرى أن هذا المكان يشبه الغرفة الفارغة التى يرن فيها الصوت ، ويتردد الصدى . فالغرفة والوحدة تتأكدان في هذا المكان السلبى ، حيث تنتفى الأشياء المؤلف ، الحبيبة التى تتراكم عبر السنين في البيوت الماهولة . إن بنسيون « ميرامار » مكان عام ، وسيط بين الشارع والدار . وهذا يطبع العلاقات بين الشخصيات بطابع خاص حيث إن السلوك في الشارع

للتوصل إلى الحقيقة . أما فيما يخص مقارنة الصبغ بعضها بالبعض الآخر ، فإذا كان هيكل الحدث واحداً فقد اختلف التأويل .

وإذا كان الشكل متعدد الأصوات يهدف إلى تقديم صورة مشتة للحقيقة طبقاً للذات المدركة ، فإنه يشبه في ذلك وصف العميان الثلاثة للغيل . فإن كل واحد من هؤلاء ، الذين لا يملكون القدرة على استيعاب حقيقة الشئ في جلته ، يعدون الجزء الذى يستطيعون لمس هو الكل ، ولذلك « يؤول » كل واحد منهم حقيقة الغيل طبقاً للجزء الذى استطاع لمسه .

إن مشكلة العميان تكمن في عدم قدرتهم إدراك « الكل » من « الجزء الممدوس » ، ومن « تأويلهم » الجزء الذى يلمسونه على أنه كل متكامل . فالمغالطة التى تكمن في التشتت هى النظر إلى الجزء على أنه كل مستقل ومكتف بذاته . فالروايات التى تنسج الأصوات ، بعضها فى البعض الآخر ، تهدف إلى تقديم وحدة متعددة الجوانب والوجوه . أما الروايات التى تفصل الأجزاء بعضها عن البعض الآخر تقدم وحدات مجتمعة عن بعضها البعض دون إيجاد قنوات للاتصال بينها . ويدخل فى هذه الروايات عنصر الكذب والصدق : فماذا يضمن لنا أن هؤلاء لا يكذبون ، وأنهم يقولون الحقيقة ؟ فحسنى علام مثلاً لا يصدق عامر وجدى ويظن أنه يخلق الأساطير ليمجد نفسه ، وعامر وجدى يشعر أنه لا يعرف شيئاً عن سرحان البحرى . كل المعرفة المعلنة والمضمرة فى مثل هذه الروايات إنما هى إدراكات ذاتية نسبية .

ومن أهم العناصر التى تحدد نسبية الإدراك فى هذا الصدد : وصف المكان . فالمكان هو الحقيقة الخارجية ذات الأبعاد الواقعية الملموسة التى تدرك من خلال الحواس ؛ ولذلك يمكن اعتبار إسقاط الخلجات النفسية ( الغضب ، الكراهية ، الحلم ، الحب ... إلخ ) على المكان فى النص من المؤشرات الهامة على هذه النسبية فى الإدراك . فترى ذلك فى ( ميرامار ) من اختلاف وصف الإسكندرية فى المقاطع الأربعة بحيث تصبح الطبيعة إسقاطاً لما يجيش فى النفوس . فلا نستطيع أن نستنتج من الأوصاف المختلفة للإسكندرية صورة لهذه المدينة بل تظل مجموعة من الانطباعات الفردية الغامضة ، هذا بالإضافة إلى أن الشخصيات منفية إلى الإسكندرية ، هاربة

الاجتماعى أى عالم من صنع الإنسان . على الرغم من عودة لودفيك إلى مسقط رأسه ، فإنه لا يشعر بخنين ، أو حب تجاهه : لاشئ سوى اللامبالاة أو حتى الكراهية . الخارج ليس إلا إسقاطاً للداخل .

#### الذات والآخر

إن الرواية بضمير المتكلم من شأنها أن تضىء الشخصية من الداخل ؛ فإننا نرى من خلال هذا الضمير العالم الخارجى المكان بما فيه الآخر . غير أن الآخر حقيقة مبهمه لا تتكشف إلا بالقدر الذى تفصح به عن نفسها فى الخطاب اللغوى . ولذلك يكون تأويل الخطاب هو الوسيلة إلى معرفة الآخر . ولكن كيف يكون ذلك ، وهل نتوصل دائماً إلى تأويل صحيح لقول الآخر ؟ وما معنى تأويل صحيح ؟ .

ونجد فى ( ميرامار ) تساؤلاً دائماً حول معنى الكلام والأفعال والسلوك . فالنوايا غير معلنة . كل شخصية تتطوى على جرح عميق تحاول مداراته . هذا بالإضافة إلى الجو البوليسى الذى يحدد العلاقات ويفرض توجساً مستمراً يمنع الشخصيات من الانطلاق فى الكلام . فالخارج يكون متناقضاً مع الداخل ، ولندكر مثالا من ( ميرامار ) يأتى على لسان حنى علام : فقلت وأنا أرى عروق معصمها النافرة وبشرتها المتكاثفة كقشر السمكة : « جميلة كما كنت ! » .

و ( النكتة ) توضح لنا اللبس الشديد الذى ينتج من إساءة الفهم ، أو لنقل القراءة المغلوطة للرسالة التى يبثها الآخر . والخطاب المفارق من أشد الأقوال صعوبة فى الفهم ، فهو خطاب يعتمد على التعارض بين الدلالة الحرفية للقول والدلالة المقصودة منه .

وقد أدى اللبس فى الفهم إلى كارثة قضت على مستقبل لودفيك . ف ( النكتة ) التى أساء الرفاق فهمها هى التى تسببت فى طرد لودفيك من الجامعة ومن الحزب . والقضية المطروحة لم تكن قضية ( النكتة ) فحسب ولكنها كانت قضية شفافية اللغة ، فكل شئ لا بد أن يكون واضحاً شفافاً ، لا مكان

يختلف عنه فى الدار . فالفرد فى الشارع يسلك سلوكاً متحفظاً تحكمه قواعد التفاعل الاجتماعى المحسوبة ، أما فى الدار فتبطل هذه القواعد لتحل محلها قواعد من نوع آخر والشخصيات فى « ميرامار » تخضع لقواعد السلوك الاجتماعى التى تفرض وضع حواجز بين الخارج والداخل فى الملبس والكلام والحركة . والفرد فى الخارج يلبس قناعاً مثلما يلبس ملابس مخصصة للخروج . وهذه القواعد - أوشفرة السلوك الاجتماعى - مفروضة على ساكنى البنسيون أو الفندق . ولذلك ، فالوجه الداخلى يتعارض مع الوجه الخارجى ولا يعلم أحد النزلاء حقيقة الآخر .

وتتميز الحياة الجماعية فى البنسيون بنوع من الافتعال ، حيث إن الجماعة التى يتكون منها المجتمع البنسيون جماعة مشتتة تختلف عن الجماعة التى تكون سكان الدار ، أو حتى سكان الحارة التى تتميز فيها العلاقات بالاستمرار وتوطدها أواصر الدم أو الحيرة . فسكان البنسيون لا يعرف بعضهم عن بعض شيئاً يذكر ، ولا نسجت حياتهم فى حياة الآخر على مر السنين ، على نقيص سكان الدار أو الحارة . ولذلك نتأكد الفردية وتتفنى الجماعية فى مثل هذا المكان .

ويتضح لنا من التحليل السابق ، فيما يخص المكان ، كيف يمكن أن تمثل أنواع من الأمكنة الروابط الاجتماعى . وتكون فى مثل هذه التكتلات الجماعية قنوات اتصال بين الأفراد تجعل من الجمع كلاً متلاحماً رغم الاختلاف الذى يتطوى عليه الأفراد الذين يكونون هذه الجماعة . بينما تكون بعض الأمكنة الأخرى حيزاً يحتوى الأفراد دون أن يجمع بينهم .

تختلف ( النكتة ) عن ( ميرامار ) فى أنها أكثر حركة فى الزمان والمكان ، من حيث إن الجزء الثالث استرجاع طويل يقدم فيه لودفيك إقامته فى معسكر الاعتقال الذى أرسل إليه بعد أن طرد من الجامعة والحزب تأدياً له . ولذلك نتحرك فى الزمان إلى السواء سبعة عشر عاماً وفى المكان إلى معسكر الاعتقال . ولكن من اللافت للنظر أن لودفيك عندما يعود إلى بلده بعد طول غياب يقيم فى فندق صغير يشبه كثيراً بنسيون « ميرامار » .. الغربة نفسها ، البرود نفسه ، العرى نفسه ، القبح نفسه . . . . وعمل الفندق فى هذا السياق العالم الخارجى

مسبقة ولكن على اختيار دائم بين احتمالات مطروحة ، ومن هنا يأتي تعدد وجوه الذات . هذا من جانب . ومن جانب آخر نرى أن علم النفس الحديث قد توصل إلى إعادة طرح وحدة الذات . فقد اعترت الباحثين هواجس وشكوك حول وحدة الذوات البشرية وهويتها ، هذا حتى بالنسبة للأفراد الأسوياء . أى أن التعدد في الذات ليس علامة من علامات الأمراض النفسية . ويرى الباحثون في مجال علم النفس والأعصاب أن الصورة التي بدأت تشكل في الأذهان للكيان البشرى الواحد أقرب إلى أسرة تتكون من أفراد تتفاوت قدراتهم في مجالات مختلفة ويربطهم نسيج من التعاون المرتجل والمتعدد منها إلى أوركسترا يعزف تحت قيادة مايسترو واحد<sup>(١)</sup> . يتكشف لنا من قراءة ( ميرامار ) و ( النكتة ) أن مشكلة الهوية الذاتية مطروحة بإلحاح على مستوى بناء الرواية كلياً وعلى مستوى بناء الشخصية . فرفض الوجودية في المنظور يقابله رفض الوجودية في تكوين الذات نفسها .

خطاب الذات إلى نفسها : طبيعته ، وظيفته

تقدم الروايات كلها في صيغة ضمير المتكلم ، وفي شكل هو أقرب إلى الاجترار أو المذكرات أو الاعترافات التي يتوجه بها المتكلم إلى نفسه . وهذه الصيغة تضعنا في داخل الشخصية وفي أشد حالات التفرد . الرسالة التي يتوجه بها المتكلم إلى نفسه تختلف من حيث الطبيعة عن التي يتوجه بها إلى الآخر . فالباث والمتلقى شخص واحد بالرغم من أنه منقسم إلى متكلم ومخاطب . ولذلك ، فتحنا هنا في أقرب طبقات الوعي عمقا . ورغم أن الصيغة المختارة في هاتين الروايتين قريبة من المونولوج الداخلي ، فهي تختلف عنه في بعض السمات المميزة<sup>(٢)</sup> . والتقنية المستخدمة هنا ليست تقنية مجرى الشعور لكي يطلعنا الكاتب على الإدراك وهو يتخلق من خلال اللغة ، ولكن الهدف هو « تقييم » هذا الإدراك من قبل الشخصية ؛ فالشخصية تدرك وتعي أنها تدرك وتقيم ما تدرك . وهذه العمليات النفسية التي يمثلها النص في الروايتين تقع في مستوى من مستويات الوعي ، ربما نقول ، أكثر سطحية من الإدراك غير الواعي ، ولذلك كانت في حاجة إلى نوعية من الخطاب يختلف عن تيار الوعي ، أو مجرى الشعور أو المونولوج الداخلي .

للدلالة المزدوجة ، أو لتعدد الدلالات ، ومن هنا كان تجريم الغموض ، وتجريم التعدد<sup>(٣)</sup> . فكل فرد لابد أن يكون له وجه واحد : الوجه الحزبي . أما لودفيك فكان متعدد الوجوه وهذا جرم لا يخفى : أن يقول شيئا ويعني شيئا آخر . برغم محاولات لودفيك الدفاع عن نفسه بأن هذه الكلمات لم تعن شيئا في حد ذاتها ، ولكنه كان يعبر من خلالها عما يختلج في نفسه . وهذا هو تعريف الشعر والمفارقة وكل أنواع الخطاب التي تعتمد على استقراء معنى المعنى من المعنى .

يؤكد هذا التفسير للغة الهوية التي تفصل المظهر عن الجوهر ، الداخلة عن الخارج : المعنى عن معنى المعنى . فالدلالة الحرفية للكلام لا تمت بصلة للدلالة المقصودة . والمعنى الذي استقرأه الرفاق لا يعبر عن مقصد لودفيك الحقيقي . ولكنهم استخلصوا منه صورة مزيفة لصفت بلودفيك إلى حد أنه اكتشف أن الصورة ( مهما اختلفت تماثلها مع حقيقته ) كانت أكثر حقيقة من ذاته ، وأنها لم تكن له كالظل ولكنه كان هو نفسه ظلا لهذه الصورة ، ولم يكن من الممكن اتهام هذه الصورة بأنها لم تكن تشبهه ولكنه هو الذي كان متبها بأنه لم يشبهها ، وأن هذا الاختلاف هو الصليب الذي لا بد له أن يحمله ولم يكن في قدرته أن يطالب أحدا بأن يحمله عنه . ولكنه قرر ألا يستسلم ، وأن يحمل عدم تماثله مع نفسه : وأن يكون من الآن فصاعدا ذلك الذي قرروا ألا يكونه .

هذا يؤدي بنا إلى الحديث عن تعدد الذات . هل هذا التعدد باطل ؟ إن انقسام الذات إلى مظهر وجوهر يختلف عن تعدد الذات . ويعرف لودفيك هذا الفارق عندما يلاحظ في نفسه شرخا يفصل بين ذاته كما هي وذاته المفترضة ( طبقا لرؤية العصر السائدة ) والتي كان يسعى إلى تحقيقها . فبدأ يتساءل : « من أنا في الحقيقة ؟ » . ويجيب بكل صراحة : أنا ذو الوجوه المتعددة . ولكن بظل السؤال مطروحا : أى هذه الوجوه هو الأصل ؟ وتأتى الإجابة : كلها أصيل ، « فليست مثل المنافقين الذين لهم وجه أصيل ووجوه أخرى مزيفة » . كان لى وجوه متعددة لأننى شاب صغير ولم أكن أعرف من أنا بعد ، فكنت أبحث عن ذاتى وكيانى . . . . فالبحث عن الذات يترتب عليه دائما هذا التعدد ، حيث إن تشكيل الذات لا ينبى على أحكام

ويعالجه بالتحدث إلى نفسه . ولذلك يفترض فيجوتسكى أن إدخال عوامل التعصيب والإخلال في الانسياب الهادى للنشاط مشير هام للكلام المتمركز حول الذات . وهذا يتفق مع ما يسمى بقانون الوعى الذى يقرر أن التعصيب أو الإخلال في النشاط الآلى يجعل الشخص واعيا بهذا النشاط ، وأيضاً أن الكلام تعبير لتلك العملية التى يصير بها الشخص واعياً . ويرى فيجوتسكى أن هذا الكلام المتمركز حول الذات عند الطفل يتحول إلى كلام داخلى لا صوئ . وقام فيجوتسكى بمقارنة الكلام المتمركز حول الذات لدى الأطفال ومثله عند الكبار ووجد أنها يقومان بالوظيفة نفسها ولهما الخصائص نفسها .

ويصل فيجوتسكى إلى نتائج هامة في تحليله لأنواع الكلام ، وهى أن غو الكلام لدى الطفل يتوجه من الاجتماعى إلى الفردى لا العكس ، وأن المرحلة الوسطى في حلقة التطور ، وهى حلقة الكلام المتمركز حول الذات ، هى حلقة وسطى بين الكلام الداخلى والكلام الاتصالى .

الذى يهمنى هنا هذا النوع من الخطاب الذى مازال عالقا بالخطاب الاتصالى ، ويرى فيجوتسكى أن كلا الشكلين اجتماعى ، على الرغم من اختلاف وظائفهما . ينشأ الكلام المتمركز حول الذات حينما يحول الطفل الأشكال الاجتماعية والجماعية للسلوك إلى مجال الوظائف النفسية الشخصية الداخلية . والنتيجة التى أود أن أصل إليها هى أننا أمام نوع من الخطاب موجه إلى الذات ولكنه في الوقت نفسه يقع في إطار التفاعل الاجتماعى ( ومن معالمة عند الطفل الهمس ؛ وعند الكبار التفكير بصوت عال ) . ومن الأشياء الدرية التى توصل إليها فيجوتسكى أن هذا الكلام المتمركز حول الذات لا يتم إلا في إطار التفاعل الاجتماعى ، أى عندما يعزل الطفل عن المحيط الاجتماعى يخفى هذا النوع من الكلام ، أى أنه

منسوج في الوجود الجمعى ولن يتحول إلى كلام صامت داخلى إلا عندما يكتمل تفرد الطفل ، أى أن هذا النوع من الكلام ينبع من التفرد غير الكافى insufficient individualization للكلام الاجتماعى .

ولذلك ، أود أن أتأمل هذه النصوص في محاولة لوصفها وتصنيفها ، حتى أستطيع أن أعرف مغزاها . ليس الهدف من هذه الروايات اقتناص اللحظة المعيشة كما أسلفت . فالنص هنا يختلف عن المونولوج الداخلى أو مجرى الشعور من حيث تداخل مستويات الماضى والحاضر والمستقبل وانطباق المكان والزمان على الذات المدركة . ولا تتميز هذه النصوص بكل ما يطبع نصوص تيار الوعى من اختزال في التركيب النحوى للجمل ، واستخدام التداعى لربط الوحدات الدلالية بعضها ببعض الآخر ، بل تفصل فقرات الاسترجاع عن فقرات تمثيل الحدث الحاضر عن فقرات الحوار عن فقرات التقييم ، وتخضع الجمل لتركيب نحوى منضبط ، هذا رغم ظهور بعض مواضع الغموض عند نجيب محفوظ . ولذلك فنحن أمام بنية لغوية مختلفة عن المونولوج الداخلى أو نصوص تيار الوعى كما نعرفها من الدراسات الأدبية والنقدية . فإلى أى نوع من الأقوال تنتمى ؟

أظن أننا نستطيع أن نلجأ هنا إلى تقسيم عالم النفس السوفيتى فيجوتسكى لأنواع الكلام . إننى لا أريد أن أسترسل في وصف نظرية فيجوتسكى عن علاقة الفكر واللغة المعروضة في كتابه ( التفكير واللغة )<sup>(٨)</sup> ، ولكن يكفى هنا عرض نظرية فيجوتسكى بإيجاز شديد حول وظائف الكلام وأنواعه . يرى فيجوتسكى أن الوظيفة الأولية للكلام - لدى الأطفال والكبار على السواء - في الإعلام والاتصال الاجتماعى ، ثم تأخذ وظائفه في التمايز فيما بعد . وفي سن معين يكون الكلام الاجتماعى للطفل مقسماً بحددة إلى كلام متمركز حول الذات egocentric speech وكلام اتصالى . ويكون الاختلاف بينهما أساساً فيما يقومون به من وظائف . ففي الكلام المتمركز حول الذات ، يتكلم الطفل فقط عن نفسه ، ولا يبدى اهتماماً بمن يشاركه الحديث ، ولا يهتم غالباً بما إذا كان هناك من يستمع إليه فهو أشبه بمونولوج في مسرحية : يفكر الطفل بصوت عال . أما في الكلام الاتصالى فيحاول الطفل القيام بعملية تبادل مع الآخرين . ينشأ الكلام المتمركز حول الذات لأسباب عديدة نذكر منها أهمها فيما يخص ما نحن بصدد توضيحه ؛ فيتحول الكلام إلى الداخلى عندما يواجه الطفل مواقف صعبة ، فإزاء هذه المواقف يحاول الطفل أن يفهم الموقف

يبدو لي أني أستطيع أن أصف النصوص التي أمامي من خلال تعريف فيجوتسكي بلا تردد . وإن لا أدعى بأي شكل من الأشكال أني أضيف شيئا إلى علم النفس ، ولكن أفعل ما فعله فيجوتسكي نفسه عندما لجأ إلى تولستوي ودستوفسكي في تحليله للكلام الداخلي .

إن أرى أن الشخصيات في روايتي محفوظ وكونديرا في موقف من المواقف التي يتولد فيها هذا النوع من الكلام المتمركز على الذات : موقف متأزم يدعو كلا منها إلى أن يصارع مشكلة صعبة الحل وعليها أن تختار طريقا . ثم إنها في حالة تفرد غير كاف ، لأنها إنتاج نمط من الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها من جانب ، ثم إنها متفحصة أدوارا مكتوبة مسبقا من جانب آخر ، ولذلك فخطابها لم يستقل استقلالاً تاماً عن الآخر ولكنه مازال منسوجا فيه ، وهي تتوجه إلى الآخر بطرق شتى دون أن نكون بحاجة إلى فتح قنوات الاتصال المباشرة للتفاعل الخطابي .

وينتمي هذا النمط من الكلام إلى نوعية ظهرت في الآداب العالمية وهي نوع الاعترافات . وهي تتميز بكثير من سمات الكلام المتمركز حول الذات مضافا إليها بعض السمات التي قضى النصوص التي بين أيدينا : الاعترافات خطاب إلى الذات ولكنها ذات منقسمة على نفسها ؛ ذات فردية تتكلم وذات اجتماعية تحكم . نفترض الاعترافات وجود حياة لا بد من سترها عن عيون الآخرين ولكنها في لحظة ما تنفجر خارج الذات تحت وطأة ضغط قوة ما ؛ يمكن أن نسمي « الضمير » . الاعترافات تخص دائما الـ « أنا » . فلا يمكن أن يعترف آخر في مكان الأنا ، فهذا يسمى الوشاية . الاعترافات تستدعي دائما إطاراً قيمياً يقاس عليه الإنم أو الخطيئة المقتربة . الاعترافات لا تتبع إلا من ذات منكسرة مهزومة مذنبه .

أود الآن أن أتوقف أمام الدافع وراء إنتاج هذا النوع من الخطاب ، أي أن أطرح السؤال التالي : ما المشاكل التي فجرت هذا النوع الروائي لدى محفوظ وكونديرا ؟ ما العضلات التي تواجهها الشخصيات ؟ ما هي الثورة الدفينة التي تحاول أن تواربها وتتطهر منها من خلال الكلام ؟ وكيف تتعامل معها ؟

نلاحظ منذ البداية أن المحور الذي تدور حوله مداولات الرواة المختلفين للحدث محور « قيمي » . وهو الهدف العميق الذي يرمى إليه كل من محفوظ وكونديرا . ما أسباب فشل الشخصيات ؟ ما أسباب انهيار المجتمع ؟ حيث إن الشخصيات ما هي إلا ممثلون لشرائح المجتمع المختلفة .

ولكن كيف يختلف « تقييم » الشخصيات للحدث وللشخصيات الأخرى ولنفسها ، ومن أين تستمد معايير هذا التقييم ؟ وكيف يقيم الكاتب شخصياته وكيف يكون ذلك ؟

إن التوجه العام في روايتي محفوظ وكونديرا يختلف اختلافا كبيرا من حيث « التقييم » . فمحفوظ يتوجه نحو « التقييم الأخلاقي » ، أما كونديرا فيتوجه نحو « التقييم المعرفي » . أي أن السؤال المطروح عند محفوظ هو : هل هذه الشخصيات شخصيات « خيرة » أم « شريرة » ، « صاعدة » أم « ساقطة » ؟ أما عند كونديرا فالسؤال المطروح هو : هل هذه الشخصيات تستطيع أن تتوصل إلى معرفة صحيحة بالعالم وبالأخرين وبنفسها أم لا ؟

ومن هنا يقدم كل من الكاتبين نماذج مختلفة لنوعيات تنتمي إلى السلم القيمي الأخلاقي ؛ عند محفوظ : التزيه ( عامر وجدي ) ، التحلل ( حسنى علام ) ، الجبان ( منصور باهي ) ، الانتهازي ( سرحان البحيري ) . بينما اختار ميلان كونديرا نماذج إبستمولوجية ، المتشكك : أين الحقيقة ؟ ( لودفيك ) ، المتدين : الحقيقة في الله ( كوستكا ) ، التراثي : الحقيقة في التقاليد الشعبية ( ياروسلاف ) ، الحزبي : الحقيقة في الإيديولوجية الحزبية ( هيلينا ) .

لماذا اختار محفوظ وكونديرا هذه الشخصيات وقدمها بهذه الطريقة التي تتميز بشيء من الهيكلية ، من جانب ، والمبالغة من جانب آخر ؟ فهذه الشخصيات « منمطة » أي محصورة داخل إطار محدد من المعطيات مثل شخصيات الكوميديا دل أرته Comedia del arte حيث الشخصية معطاة مسبقا :

الاسم ، الملبس ، الطباع الفيزيائية والنفسية ... إلخ .

فالأدوار تأتي كالآتي :

عند محفوظ :

عامر وجدي = الوفدي القديم = التزيه

حسنى علام	= الإقطاعى الصغير	= المتحلل
منصور باهى	= المثقف اليسارى	= الخائن
سرحان البحرى	= البورجوازى الصغير	= الانتهازى
عند كونديرا :		
لودفيك	= المشكك	= الناقد
ياروسلاف	= التراثى	= المغيب
كوستكا	= المتدين	= المنقذ
هيلينا	= الحزبية	= المرفقة

وإن أرى أن هذا التعميط من السمات المميزة في الروايتين .  
ويسوحى بأن هذه الشخصيات تلعب أدوارا ذات نصوص  
مكتوبة مسبقا . ويدولى أن هذه السمة البنائية للشخصية من  
العناصر الجوهرية التي تعطى دلالة بالغة الأهمية لهاتين  
الروايتين . وهذا الملصق يضعنا في القلب من المشكلة  
الإيديولوجية ، حيث يمكن تعريف الإيديولوجية على أنها  
مجموع العقائد والأحكام الوهمية التي تغلف الحقيقة والتي  
يسلكها الفرد دون دراية بوهيتها . ولذلك أستطيع القول إن  
محفوظ وكونديرا على السواء يقدمان نقدا لتأثير سيطرة  
الإيديولوجية ؛ وإذا كان محفوظ يجعل غياب « الضمير » هو  
الأداة المباشرة لتحطيم أبطاله بينما يجعلها كونديرا غياب  
العقل ، إلا أن السبب الأصل - والمشارك - هو تفاقم سطوة  
إيديولوجية مهيمنة على المجتمع تنكر ذاتية الفرد وتفرد ،  
وتسعى لفرض الانساق والنسوية والتماثل تحت تأثير تفاقم  
الجماعية collectivism بما لا يتفق مع تفرد واختلاف  
الشخصيات والقناعات ، وهذا القسر هو الذى يؤدى - من بين  
ما يؤدى - إلى التفاق الأخلاقى والتزيف المعرفى ؛ هو الأداة  
التي تهدم الفرد . ففروض الرؤية لا يؤدى إلى وحدة الفكر !!  
واليوم ، نرى عودة إلى الفردية والتعددية ؛ ولكن تفاقم الفردية  
قد يؤدى هو الآخر إلى تفتت وانهيار المجتمع ! هل يستقر  
البندول عند نقطة اتزان بين قطبي الجماعية والفردية ؟ أم أن  
من طبيعة البندول ، والمرحلة ، أن يتجاوز نقطة الاتزان  
ويندفع إلى عدم توازن جديد ؟ .

لقد تحدثنا حتى الآن عن الشخصيات الراوية في الروايتين ،  
وركزنا عليها لأنها المنتجة للخطاب ، فماذا عن الشخصيات  
الأخرى ، ما أهميتها وهل لها دور مهم أم هي مجرد

موضوعات ؟ إن الشخصيات الراوية تظهر من الداخل مرة  
ومن الخارج ثلاث مرات ، وتكون الإضاءة عليها مختلفة ؛ فإذا  
كانت هي الراوية تظهر من الداخل والآخر من الخارج ،  
إلا أن هذه الإضاءة الخارجية تكون دائما مصبوعة بصيغة  
المتكلم كما أسلفنا . غير أن هناك شخصيات لا تروى  
ولا تتكلم بصوتها ولكنها تظهر من خلال رواية الآخرين ، ومن  
أهمها زهرة في ( ميرامار ) ولوسى في ( النكتة ) . لماذا لم يجعل  
محفوظ زهرة تقدم روايتها الخاصة للأحداث رغم أنها من  
الشخصيات المحورية التي تتركز عليها مجموعة من الحقاويل  
الدلالية الهامة ؟ ولماذا لم يعط كونديرا الكلمة للوسى رغم أنها  
من الشخصيات المهمة ؛ فقد أحبها لودفيك حبا عميقا وكذلك  
كوستكا ؟ .

إن التشابه بين زهرة ولوسى غريب . فالاسمان مترادفان .  
فالزهرة ألمع الكواكب ، واسم لوسى مشتق من الكلمة اللاتينية  
lux lucis بمعنى ضوء ، وكلمة lucide تشير إلى النجمة الأكثر  
لمعانا في مجموعات الأجرام السماوية . وكلتاها فتاتان يتيمنتان  
بسيطتان غير متعلمتين ، هربتا من الأسرة لقهر وقع عليهما .  
عملت لوسى عاملة في مصنع في بلدة في مقاطعة أوستروفا ،  
بعيدا عن أسرتهما ، وقطعت كل الأواصر مثلما فعلت زهرة .  
بشع منها تحرر غريب وقوة داخلية وإصرار وجدية فطرية تعبر  
عن نفسها في المحافظة على العرض والعفة دون تقديم  
مبررات ، فلم تستسلم للحب رغم عمق العاطفة التي كانت  
تربطها بالحبيب . ويدولى من التحليل السابق أن هاتين  
الفتاتين البسيطتين تمثلان الفطرة المتحررة من قيود القوالب  
المسبقة ، بعيدا عن الخطاب المقلوب اللاصق بأطر النظام  
السياسى وبعيدا عن شعارات المثقفين ؛ وكان الفساد الحقيقى  
ينخرق عقول المثقفين ، وأنصاف المعلمين . ولذلك لا تتكلم  
زهرة أو لوسى حيث إن اللغة نفسها ملوثة ولا بد من خلقها من  
جديد . وهاتان الفتاتان البسيطتان مضيتان بهذا النقاء الداخلى  
والتحرر من الانتهاء إلى تجمعات سواء كانت هذه التجمعات  
اجتماعية أو سياسية أو دينية أو حزبية ... إلخ . إنها  
صفحة بيضاء ...

#### الذات والذاكرة

صفحة بيضاء ... ؟ هل معنى هذا أنها بدون ذاكرة ؟ من

الأشياء الغريبة في الانتفاضتين أن الذين انتفضوا ليسوا الجيل الذى عاش النكبات العظمى ولكنهم الأجيال الصغيرة التى لم تعرفها . ثم إن الانتفاضتين اعتمدتا على التقاليد المتوارثة القومية العريقة العميقة التى تنتقل من جيل إلى جيل من خلال آليات معقدة .

تحتل الذاكرة والنسيان موضعا محوريا في أعمال كونديرا ، وكذلك يمثل التاريخ الممتد وضعها هاما في أعمال نجيب محفوظ ، والمنطلق واحد . يقول محفوظ :

« أنا أتصور أن التجربة التى أعانيها سنة ١٩٦٠ تتضمن إحساسا بجميع الأحداث السابقة على ذلك التاريخ إلى يوم ميلادى . . . بل إلى يوم ميلاد الأرض إن شئت . ولن يتسنى لنا فهمها الفهم النفسى والاجتماعى إلا إذا تصورناها في موقعها التأثير بالماضى كله . الزمن على هذا الأساس يمثل روح الإنسان المتطورة النامية . وهو الحافظ لتجربة الإنسان في الحياة ؛ ولذلك فهو وإن مثل للفرد الفناء فإنه يمثل للنوع الخلود<sup>(٩)</sup> . »

أما كونديرا فيقول في كتاب الضحك والنسيان :

« . . . النسيان . إنه أعظم مشكلات الإنسان الخاصة : الموت بوصفه فقدان الذات . ولكن ما الذات ؟ هى مجموع كل ما نتذكر ؟ ومن هنا ما يربطنا في الموت ليس أنه فقدان المستقبل ولكن فقدان الماضى . إن النسيان هو نوع من الموت الموجود على الدوام فى داخل الحياة . . . ولكن النسيان هو أيضا مشكلة السياسة العظمى . عندما تريد دولة عظمى أن تجرد دولة صغرى من وعيها القومى تستخدم منهج « النسيان المنظم » . . . إن الدولة التى تفقد إحساسها بماضيتها تفقد نفسها تدريجيا . . . »<sup>(١٠)</sup> .

ويؤكد محفوظ البعد الجمعى للذاكرة . إن التاريخ يرمز متراكم في الذات ، وهى تعيش تجربتها الخاصة في ظل هذه

الشجرة المورقة التى تنشر ظلها . ولا أريد الدخول في تفاصيل آليات الذاكرة الجمعية التى أصبحت محط اهتمام علماء النفس والاجتماع ، ولكن الذى لاحظته في ( ميرامار ) هو أن محفوظ اختار عامر وجدى في الثمانين من العمر لكى يزوده بهذه الذاكرة الممتدة التى تستطيع أن تحوى الحاضر والماضى في نظرة شاملة . أما جيل الشباب فلا ذاكرة لأبنائه سوى المأسى الشخصية التى لا تتجاوز محيطهم الفردى وجرهم الذى ظلوا يتكاون به بكل قواهم وطاقاتهم حتى نزع . عامر وجدى يستطيع أن يعيش الحاضر لأنه عاش الماضى ، أما الجيل الجديد فجردهم الإطار السياسى والاجتماعى والثقافى من ذاكرتهم القومية . فتطبق مقولة كونديرا على قوى الاحتلال بقدر ما تنطبق على الأنظمة الشمولية التى تجرد شعبها من كل ذاكرة لكى تتم السيطرة الكاملة على الحاضر ، ومحاولة تشكيل المستقبل .

أما عند كونديرا ، فتدور عقدة رواية ( النكتة ) حول الضغينة التى تبقى مستعرة في قلب لودفيك ، ويظل لمدة سبعة عشر عاما يجتر الرغبة في الانتقام من نسب في محنته . ولكن . . . الناس والأوضاع تتغير ، ولا بد للذكريات هى الأخرى أن تأخذ هذا التغير في اعتبارها . فإذا ظلت الذكرى جامدة وتجمرت أضلت صاحبها . فعندما لقي صديقه الذى خانته وظل يحلم بالانتقام منه طوال سبعة عشر عاما وجده قد تطور وأصبح شخصا آخر ، غير الذى يريد الانتقام منه ؛ وجده قد تغير إلى مثل ما تغير إليه هو نفسه ، ففقد الانتقام معناه . فلا بد للذكريات أن تتشكل بأبعاد الذات الجديدة بحيث تكتسب دلالة جديدة وألا يسبب تحجرها تحجر الذات نفسها .

وهذا ما يكتشفه لودفيك في نهاية الرواية ولكن بعد فوات السنين وفوات الأوان ! وهذه هى مأساته الحقيقية ؛ لا طرده من الجامعة ومن الحزب : فالمأساة هى بلوغ المعرفة بعد فوات الأوان .

وقد عرف الإغريق ذلك ؛ وصكوا له مصطلح opsimathia<sup>(١١)</sup> .

## ملحق ١

## تعريف بميلان كونديرا

ولد ميلان كونديرا في أول أبريل ١٩٢٩ في مدينة بورنيو التشيكوسلوفاكية . واضطر بعد الانقلاب الشيوعي سنة ١٩٤٨ إلى قطع دراسته الجامعية وعمل في مجالات مختلفة : عامل يدوي في البداية ، ثم عازف بيانو في أحد البارات ، ثم قرر أن يكرس حياته للأدب والسياسة . درس في المعهد العالي للدراسات السينمائية حيث تتلمذ على يديه مخرجو الموجة الجديدة ، التشيك والبولنديون . نشر روايتين باللغة التشيكية : في سنة ١٩٦٧ ( النكتة ) التي نالت جائزة الناشرين التشيك ، وفي سنة ١٩٦٨ ( غراميات مضحكة ) . وبعد الغزو السوفيتي سنة ١٩٦٧ صودرت كل أعماله وحذف اسمه من الكتب الرسمية . فترك وطنه سنة ١٩٧٥ واستقر في فرنسا . وفي سنة ١٩٧٩ أسقط النظام الحاكم في تشيكوسلوفاكية عنه الجنسية بعد صدور روايته ( كتاب الضحك والنسيان ) . لم يستطع كونديرا نشر أى عمل من أعماله في موطنه بعد سنة ١٩٦٨ ، ولذلك نشرت أعماله في ترجمات فرنسية عند الناشر جاليمار ، نالت نجاحا عالميا كبيرا ، منها ( الحياة في مكان آخر ) ، و ( خفة الوجود غير المحتملة ) ، و ( رقصة الوداع ) . وقد نال كونديرا مجموعة كبيرة من الجوائز العالمية منها سنة ١٩٧٣ جائزة ميديسيس الفرنسية للأدب الأجنبي ، وجائزة مونديللو الإيطالية ، وجائزة الكومنولث الأمريكية ، وجائزة أوروبا للأدب . ومنحته إسرائيل جائزة القدس سنة ١٩٨٥ وقبلها . هذا من الأشياء الغريبة بالنسبة لفنان عانى قهر والاضطهاد ؛ فهذا القبول ، من العلامات المؤشرة لموقف المثقفين في بلاد أوروبا الشرقية تجاه إسرائيل ، كيف نفسر هذا ؟

## ملحق ٢

## ( النكتة ) لميلان كونديرا :

تقدم قصة ( النكتة ) من خلال أربع صيغ في شكل الحكاية بضمير المتكلم . الراوى الأساسى لودفيك يان هو أيضا الشخصية الرئيسية ؛ وثلاثة رواة فرعيين : هيلينا بوصفها « ضحيته » ، ياروسلاف بوصفه زميل الدراسة ، وكوستا بوصفه صديقه وعدوه الإيديولوجى .

ورغم كل القصص الفرعية التي تقدم في الرواية ؛ تتمركز قصة ( النكتة ) حول لودفيك ، الذي نشأ في قرية صغيرة من جنوب مورافيا ، وانخرط في الحركة السياسية أيام دراسته الجامعية في براغ الخمسينيات . ثم فصل من الجامعة وطرد من الحزب بسبب نكتة سياسية لم يقصد منها سوى إثارة صديقه في هذه الأونة . وكان لزميله زيمانك دور فعال في ذلك . وحكم على لودفيك بالأشغال الشاقة في أحد مناجم أوسترافا . وأثناء وجوده في المعتقل يقابل لوسى ويعيش معها قصة حب عميقة وقد قضى أيضا عدة سنوات في السجن . ثم ردله اعتباره وأتم دراسته الجامعية . ولكن الجرح لم يندمل ؛ وظل يبحث عن طريقة يتقن بها من زيمانك لما الحق به من أذى . فخطط للانتقام بغواية زوجة زيمانك إبان زيارة قام بها لمسقط رأسه . غير أن انتقامه تحول إلى نكتة أخرى ، إذ كان زيمانك يبحث عن وسيلة للتخلص من زوجته .

وتتضمن ( النكتة ) سبعة فصول : الفردية منها ( الأول والثالث والخامس ) على لسان لودفيك ، والزوجية على لسان الشخصيات الأخرى ( الثانى هيلينا ، الرابع ياروسلاف ، السادس كوستكا ) ؛ أما الفصل الأخير فهو مقسم إلى تسع عشرة فقرة قصيرة : الفردية منها على لسان لودفيك ، والزوجية مقسمة بين هيلينا وياروسلاف ( الرابعة والرابعة عشرة والسادسة عشرة هيلينا ، والباقية لياروسلاف ) . أما من حيث الحجم النصى : فإذا كان حيز هيلينا يمثل وحدة ، فكوستكا وحدتين ، وياروسلاف ثلاثا ، ولودفيك إثنتى عشرة وحدة .



## الهوامش :

- (١) اعتمدنا في دراستنا لرواية كونديرا النكتة على الترجمة الفرنسية التي أشرف عليها المؤلف نفسه ، حيث إنه يتقن الفرنسية ويكتب بها : Milan Kundera, *Le Plaisanterie*, traduit du tchequ  par Marcel Aymonin, preface d'Aragon, nouvelle edition entier-ement revisee par Claude Courtot et l'auteur, Paris Gallimard 1980. Titre: Original Zert. publie 1967.
- (٢) ميرامار : نشرت قبل الغزو الإسرائيلي واحتلال سيناء سلسلة في الأهرام من سبتمبر إلى ديسمبر ١٩٦٦ . قبل أن تصدر في كتاب في أبريل ١٩٦٧ . النكتة : انتهى كونديرا من تأليفها في ديسمبر ١٩٦٥ ثم نشرت أثناء ربيع براغ في ١٩٦٧ قبل الغزو السوفيتي واحتلال الجيش الأحمر تشيكوسلوفاكيا في أغسطس ١٩٦٨ . وحصل كونديرا ، عن هذه الرواية ، على جائزة الناشرين التشيك .
- (٣) فاطمة موسى « ميرامار » القاهرة ، أبريل ١٩٦٧ .
- (٤) لطيفة الزيات « نجيب محفوظ : الصورة والمثال » القاهرة ، كتاب الأهالي ١٩٨٩ .
- (٥) انظر : Pierr Zima, "Le mythe de la monosemie" dans *Pour une sociologie du texte litteraire*, Paris, Union Generale d'Editions, 1978; pp. 107- 166.
- (٦) انظر : Kathleen V. Willkes *Real People: Personal idetntity without thought Experiments*, Oxford, Clarendon Press, 1989. Jonathan Glover, 1: *The Philosophy and Psychology of personal Identity*, London, Viking, 1989.
- (٧) لطيفة الزيات : المرجع السابق .
- (٨) ل . س فيجوتسكي ، التفكير واللغة ، ترجمة طلعت منعيد ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٦ .
- (٩) نجيب محفوظ يتحدث عن فكره وشخصياته : مقابلة مع ألفريد فرج . القاهرة ، الهلال سبتمبر ١٩٦٥ .
- (١٠) انظر "Afterword: A Talk with the Author by Phillip Roth", in *The book laughter and forgetting*, translated from the czech by Michael Henry Heim, Middlesex Penguin, 1983.
- (١١) لمزيد من التفصيل ، راجع مقالة أحمد عثمان ، « الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي » القاهرة ، ألف ، العدد التاسع ، ١٩٨٩ .

# المفارقة الروائية والزمن التاريخي

دراسة مقارنة بين ( التربية العاطفية ) لفلوبيير  
و( البيضاء ) ليوسف إدريس

أمنية رشيد

« أطلق أول منظري الرواية ، أى علماء الجمال في بدايات  
الرومانسية ، اسم المفارقة على هذه الحركة التي من خلالها  
تعرف الذات نفسها ثم تلغيها » .  
( جورج لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٦٩ ) .

إليها<sup>(٣)</sup> ، وجعلتها الرومانسية الألمانية مفهوماً أساسياً لمعرفة  
العالم وكتابة العمل الأدبي ، تبلور مع جنس الرواية الناشئ .  
فالمفارقة ترتبط بنشأة الرواية ، إذ إنها ولدت في الغرب عندما  
سكنت الآلهة ، حسب عبارة لوكاتش<sup>(٤)</sup> ؛ أى عندما نضج  
الإنسان وتحققت الذات عبر قدرتها في التشكيك والنقد ،  
متمكنة من إعادة ترتيب سُلّم القيم ، في عالمٍ فقد اتساقه  
المثالي ، الواضح الملامح والتدرجات . فقد اعتبر « شليجل »  
ومن جاء بعده من الرومانسيين الألمان أنَّ المفارقة هي العلاقة  
المركبة بين الأنا والعالم ؛ هذه العلاقة التي تعرف من خلالها  
« الأنا » أنها ليست ذاتاً مفرطة ومستقلة ، كما أنَّ العالم ليس  
كتلة موضوعية صماء . فتنشأ عن هذه المعرفة مفارقة بين الفرد  
والعالم ، تتجسد في حرية الفرد في أن ينفي الشيء ويثبت عبر  
رؤيته للمسافة التي تفصل بين الذات والعالم ، وترتبط بينهما ،  
في آن .

يقع مفهوم المفارقة في موضع بين البلاغة والفلسفة . فبينما  
لا يذكرها البعض من البلاغيين ، تحتل عند بعضهم الآخر  
مكانة المجاز الأساسي مع الاستعارة والكنابة والمجاز  
المرسَل<sup>(١)</sup> . ومن خلالها يعبر الدال عن مدلول يخفى مدلولاً  
آخر متناقضاً معه ، على نحو ما نرى عندما يقال لرجل سفيه :  
« كم أنت ذكي ! » . ويبدو المدلول المختفى معبراً عن حقيقة  
القول ، ولكنه يظل ملتبساً ، إذ إن قصديته التكلم يمكن  
التشكيك فيها ، ولا تتضح إلا من خلال سياق ثقافي فكري  
مشترك بين منتج القول ومتلقيه .

ونجد المفارقة أيضاً بوصفها مفهوماً أساسياً في نظرية السرد  
الحديثة ، إذ تبدو منافسة لهيمنة الاستعارة<sup>(٢)</sup> . فالمفارقة نظرة  
إلى العالم ، وموقف من حقيقة الأشياء ، جسدها « سقراط »  
الذي اعتبرت حياته إخفاء للحقيقة من أجل الوصول المنهجي

وحسب هذه الرؤية ؛ فتمتع تناقضان أساسيان بحكماني الرواية :

(١) فبين الأنا والعالم ؛ حيث تستطيع الذات الحرة أن تنفذ العالم .

(٢) بين النياتي واللا نهائي ؛ أي بين محدودية العالم ونسبته ورغبة الإنسان في بلوغ اللا نهائي والمطلق .

وفي دراسة سابقة ناقشنا شروط نشأة الرواية ، الثابتة والمتغيرة ، في المقارنة بين المجتمعات والثقافات المختلفة ، واستطعنا تحديد فكرة محورية للمقال : إن الشرط الأساسي لوجود جنس الرواية وازدهاره يكمن في صعود الفكر النقدي لدى المجتمع ، وتكوين مفهوم ناضج للذات في علاقاتها بالعالم<sup>(١)</sup> . أريد هنا أن أعمق شرط المفارقة الروائية من خلال المقارنة بين نموذجين للبطل الروائي في فرنسا ومصر ، اخترتهما في فترات أزمنة تاريخية ، حيث ظهر في المجتمع غط البطل السلبي السائد في فضاء الرواية<sup>(٢)</sup> ، كي أدرس من خلالها العلاقة بين المفارقة والزمن التاريخي في المجتمعين . وسوف أقارن هنا بين نمطين من المفارقة : « السخرية » في ( التربية العاطفية ) و« التهكم » في ( البيضاء ) . فيظهر التشكيل الساخر لـ ( التربية ) الاستمرار الجدلي للمفارقة في علاقته بالبطل بالعالم والراوي بالبطل ، بينما يكمن النمط التهكمي لـ ( البيضاء ) في انتهاء المفارقة عند الحكم الأحادي الذي يصدره الراوي - البطل في خطابه التقريري الذي يدين العالم ويحرم الآخرين ، فيسود الخطاب التقريري الرؤية التقييمية للرواية . فبرغم تهكم الراوي من البطل ؛ أي من نفسه ، يحدث عبر السرد تضامن بين الراوي والبطل المهزوم ، يجعل من الشخصيات الأخرى ، الثورية - شوقي والبارودي - المسؤولين الأساسيين عن القضاء عليه دون أن يمكننا الروائي من سماع صوت هؤلاء الآخرين ، فيتحوّل جميع الشخصيات إلى ما يقوله الراوي عنها . وبرغم التشابهات الكثيرة بين الروائيتين التي تبرر مقارنتنا - شبه السيرة الذاتية للبطل في نوع « رواية التعلم » ، وتكرارية فشل عبر مراحل الحياة ، والجدل بين الحب الواحد الممتد لامرأة لا تستجيب ، ونشأت الأفعال البائسة ... إلخ . إلا أن هناك اختلافاً أساسياً : وجود البنية المفارقة في ( التربية العاطفية ) عبر تعدد الأصوات ، وإمكانية التشكيك في صواب جميعها ، ودخول

الخطاب غير المباشر الحر الذي من خلاله يحطم قول الراوي خطاب البطل ، وغيبها في ( البيضاء ) التي تعطي مظاهر شكلية للسخرية لكنها لا توصل للقارئ إلا حكماً واحداً أحادياً . فتعدد الأصوات ليس في أخذ الكلمة وضمان

اخوارية ، بل في وجود التوتر والصراع في البنية السردية ، بين المواقف والشخصيات وأشكال التداخل ، وهو الشرط الذي نجده في ( التربية العاطفية ) ولا نجده في ( البيضاء ) . فإذا كان هنا وهناك موقف إيديولوجي مضاد من التيارات الثورية ، ففلوير مثل إدريس يدين الثورين ويسخر منهم ، إلا أن هذا الموقف يسود القضاء الروائي لـ ( البيضاء ) بينما تنفذه في ( التربية ) صراعية الحياة ، والمواقف ، والمفارقة في صوت الراوي . لكن ما ينفذ ( البيضاء ) من تقريريتها ويديبائها الإيديولوجية الساذجة هذا التوتر بين صوتين للراوي : صوت الراوي العالم بكل شيء في أمور الدنيا والسياسة والإيديولوجيا والصوت الآخر له ، المعبر عن أجدة والشك والجهل الذي يسود رواية العلاقة مع المرأة المحبوبة ؛ هذا الصوت الذي يحدد ملامح البطل السلبي ومصيره كما سوف نراه . وفي هذا التردد بين صوتي البطل الراوي نرى بدايات لسلسلة لأبطال - الضد التي سوف تسود الحقبة الثانية من الروايات في مصر ، كما نرى أيضاً بداية التشكيك في صرامة صوت الراوي العالم بكل شيء الذي كان سائداً في الرواية العربية السابقة .

إن فشل البطل ، على جميع مستويات سيرة حياته في الروائيتين ، يبدو هنا وهناك محورياً أساسياً لاستطراد المفارقة . وفشل البطل المتكرر يندرج في زمن مأزوم هنا وهناك : فرنسا بعد فشل ثورة ١٨٤٨ ومصر في أواخر الأربعينيات وبدايات الخمسينيات - برغم أن التواريخ لا تُقال بوضوح عند يوسف إدريس ، وهذه من العلامات الدالة كما سيأتى فيما بعد - بين حركة التحرير والقمع السياسي الذي عرفه المجتمع المصري في هذه الحقبة . فيقوم التجسيد الشكلي للمفارقة في الروائيتين على انحدار الزمن مع بناء البطل ، وتنطلق بنية الرواية من هذه المفارقة الأساسية . فهناك كما ذكرنا ، بنية فشل في الروائيتين : عند فلوير ترتبط هذه البنية بموضوع انتشر في رواية القرن التاسع عشر في فرنسا : فقدان الأوهام : أما عند يوسف إدريس ، فتعتبر مختلفة عما سبقها من مواضيع للرواية القائمة على المحاكاة مع التفرقة بين الخير والشر ، بين التفاضل

لا أعتقد أن أحدا تناولها»<sup>(٩)</sup>. أو: «عندما كتبت مثلا رواية (البيضاء) فقد كنت أريد أن أكتب تاريخ هذه الفترة من حياتي»<sup>(١٠)</sup>، أى هذه الفترة التي اعتنق فيها الشيوعية. عكس (التربية العاطفية) لا تشهد هنا فاعلية هذا التاريخ، بل يتحول المروى إلى صورة ذهنية عبر أسلوب البطل - الراوى. وسوف نرى كيف أن هذا الخطاب الأحادى التقريرى متطابق - للأسف - مع خطاب السلطة السياسية الإيديولوجية في تلك الفترة من تاريخ مصر المعاصر.

وهنا سوف أحاول اكتشاف ما لا يقوله النص عن التاريخ؛ أى عن هذا التاريخ المتضمن في النص الروائى، أى التاريخ كما يعيد النص تشكيله لإنتاج دلالة غير الدلالة التي يصرح بها على لسان الراوى أو الراوى - البطل أو الشخصيات الأخرى. وأستند هنا إلى تعريف «بيير باربريس» للمعانى الثلاثة لكلمة *historie* بالفرنسية، التي تشير بالعربية إلى كلمتين: التاريخ والحكاية. فهناك ثلاث دوائر لـ *historie*:

- ١ - التاريخ بمعنى الوقائع والأحداث التي تكون فترة تاريخية.
  - ٢ - التاريخ بمعنى الفرع المعرفى الذى يدرس الوقائع التي يتقنها ويسميها.
  - ٣ - الحكاية المتضمنة في الأعمال الأدبية التي تقول هذا التاريخ الآخر غير المسمى، غير المعروف أحيانا، أو المتجاهل عمدا في التاريخ الرسمى: تاريخ الأزمنة في فترات الازدهار، تاريخ الركود في فترات التقدّم، هذا الإيقاع الآخر الذى لا يقوله إلا الأدب<sup>(١١)</sup>.
- وهو بالدقة هذا الإيقاع الروائى بين الغائب والحاضر الذى أريد تحليله عبر «بنية الفطل» في المقارنة بين (التربية العاطفية) و(البيضاء).

وسوف أجرى هذا التحليل عبر ثلاثة مداخل للروائيتين:

- ١ - الحكاية الروائية.
- ٢ - قول الراوى.
- ٣ - بناء الزمن.

والتشاؤم، بين أبطال إيجابيين وأبطال يسيطر عليهم قدرهم اللعين أو قيمتهم الاجتماعية (عند نجيب محفوظ، عبد الرحمن الشرقاوى، وغيرهما)، برغم أنّ الصوت الأحادى لإيديولوجيا البطل - الراوى عند إدريس - سوف يسترد ثنائية الخير والشر.

في أعمال يوسف إدريس نفسه، هناك نغمة أخرى فيما سبق مباشرة من أعمال قصصية؛ (قصة حب)<sup>(١٢)</sup> مثلاً، حيث تشكل الرواية حول إيجابية البطل الثورى. أما في (البيضاء) البطل ينسحب تدريجيا من التزاماته المختلفة في الحياة كى يكرّس فكره وحياته حول حبه الملتح، من جانب واحد، - «سناتى»، البطلة اليونانية الثورية، بينما يسود تهكم للراوى - البطل لذاته أسلوب الرواية كلها. فما علاقة هذه للرؤية الساخرة للبطل - أو التهكمية - بالأزمة التاريخية في المجتمعين؟ ما علاقة الزمن السردى بالزمن التاريخى خارج للنص؟ مما يصل بنا إلى السؤال الجوهرى: ما العلاقة بين الأدب والتاريخ؟

لقد حدد فلوير بنفسه علاقة روايته بالتاريخ وقدم دلالتها على أنها رواية فشل جيله، فشل الجيل الرومانسى: حفرت جمعية ٤٨ هوة بين الفرنسيتين: فرنسا القديمة، والأخرى لـ «الجمعية»،<sup>(١٣)</sup> وهناك بالفعل تسجيل للتاريخ في (التربية العاطفية) غير ذكر عدة تواريخ أساسية في فكرة القارىء: لفرنسى: يومى انتفاضة ٢٣، ٢٤ فبراير ١٨٤٨، يونية قتل الإرهابيات الأولى للديمقراطية، ١٨٦٧ وقد استقر لنظام الرأسمالى في فرنسا، وفقد الشباب الرومانسى هويته لثمرته، المطالب المختلفة للجماهير الشعبية وللنفقات الأخرى، إقالة الملك وسقوط القصر... إلخ، كما تمثل لشخصيات الروائية المختلفة أنماطاً اجتماعية موجودة في مواقع: الرأسمالى الناشئ والرأسمالى الناجح، أنماط من لأبطال الثوريين أو المتمردين أو الساخرين، نساء من فئات مختلفة في المجتمع البرجوازى.

أما يوسف إدريس فيؤكد بدوره أنّ روايته وثيقة تاريخية لفترة من حياته ومن حياة بلاده: «فإن كان بطلها هو (يحيى) إلا أنها وثيقة حية لفترة خطيرة من فترات الحياة في بلادنا، فترة

## ١ - الحبكة الروائية :

تتميز الروايتان على مستوى الحبكة ، بالقطع مع ما سبقها من روايات في مجتمعهما ، ولذلك نرى اختلافا في منظور الحبكة هنا وهناك ، فقد اعتبر تفكك الحبكة في ( التربية العاطفية ) فشلا روائيا عندما ظهرت الطبعة الأولى للرواية في ١٨٦٩ ، ولم يجدوها إلا الروائيون الجدد الفرنسيون عندما تم تقييم الشكل الروائي الذي لا يتسم بنظام الحبكة : بداية ، قمة ، نهاية . أما ( البيضاء ) ، فلا نجد فيها أيضا خط الحبكة هذه ، وتتسم بصور التكرار الذي يتعارض مع مفهوم تطور البطل السائد في جاليات الرواية التقليدية ، عامة ، ومفهوم البطل الإيجابي الذي انتشر في رواية الواقعية الاشتراكية وبعض روايات العالم الثالث في الخمسينيات ، خاصة .

يقوم التسلسل السردى - في غياب خط البداية ، القمة ، النهاية - على المفارقة بين البداية والنهاية<sup>(١٢)</sup> في الروايتين : في البداية كانت رومانسية « فريدريك » والتزام بحى الثورى . أما النهاية فتظهر انتهائية الأول وبأس الثانى : فيحدث الفشل في الحالتين مع قتل الحلم = الوهم .

في البدء إذن ، كانت الأحلام العظيمة : الفردية لفريدريك والقومية ليحى : « فكر فريدريك في الغرفة التي سوف يقطعها هناك ، في خطة دراما ، في مواضيع لوحات فنية »<sup>(١٣)</sup> . أما ليحى فيقول : « فالعمل الذى نقوم به جاد وخطير ( ... ) . كنا في عنقوان معركة الاستقلال ، ومجملتنا نحوض حرباً لا هوادة فيها لإعداد الشعب للمعركة ولا مجال للعاملين فيها للتفكير في غير العمل والكفاح ( ... ) والمعركة ضد الاستعمار قائمة في كل مكان ... في السودان ومصر وسورية والبلاد العربية وشمال أفريقيا وقبرص وفي كل مكان »<sup>(١٤)</sup> .

تبدأ ( التربية العاطفية ) بأحلام البطل الرومانسى ، خريج الثانوية العامة الذى يستعد لترك مدينته الإقليمية من أجل دراسة الحقوق في جامعة باريس . وتسير الرواية بعد ذلك عبر المشاهد غير المترابطة ، التي لا تنمofيها شخصية البطل بالمعنى المعروف للرواية التقليدية ، ولا تتساعد الحبكة من صراع إلى

قمة ثم حل ، بل ينتقل البطل بين خوله وحلمه الرومانسى وطموحاته التي فجرتها باريس العاصمة نحو التحقق الاجتماعى ، بين حبه الواحد والوحيد حتى آخر الرواية ( « لدام آرنو » ) ومغازلته لفتاة نصف داعرة تارة ، وسيدة ثرية في المجتمع تارة أخرى ( « روزانيت » و « لدام دامبروز » زوجة الرأسمالى الناجح ) . ويتجول فريدريك وحيداً ، حتى إذا صاحبه أحد ، في باريس مذهلة ، نراها في كل ساعة من ساعات الليل والنهار ، تندلع فيها الثورات المختلفة لهذه الفترة بين ١٨٤٠ و ١٨٤٨ ، في صراع حاد للطبقات وحشود جامعة للطلاب . ينسجم فريدريك أحياناً مع ما يحدث ، ويتأمل المشهد غير متمم غالباً : « الجرحى الذين يسقطون ، والموق الممددون لا يبدوون جرحى حقيقيين ولا موق حقيقيين . كان يبدو له أنه يشهد مسرحية »<sup>(١٥)</sup> . في حركة تنازلية نرى إحباطه التدريجى وموت أحلامه . وتنتهى الرواية بهذه الملحوظة المشحونة بالمرارة ، التي يتبادلها مع « دى لورييه » ، صديق طفولته ، عندما يتذكران بأسى أول بيت دعارة ذهب إليه . وتنتهى الرواية بهذا التأمل الحزين : « قال فريدريك : كان هذا أفضل ما عشناه ! » ، ويتجاوب معه « دى لورييه » : « نعم ، ربما ؟ هذا أفضل ما عشناه ! »<sup>(١٦)</sup> .

في هذا التفكك للحبكة نرى علامة مهمة لمحتوى الأزمة التاريخية التي عبر عنها فلوبيير ، وسوف نرى تأكيد ذلك في تحليل قول الراوى والزمن الروائى في ( التربية العاطفية ) .

أما ( البيضاء ) ، فتعبر أيضا عن أزمة تاريخية عبر الشكل المتوتر للحبكة أو اللا حبكة الممتدة بين لقاءات البطل اليومي مع « ساني » ، في الساعة الثالثة والنصف ، ومشاهد مختلفة لحياته العاملة والمناضلة واشتراكه في مجلة معارضة ، كسائر وإدارة . هنا أيضا لا نصل إلى قمة صراع أو حل ، إذ إن الحدث ينتقل عبر فترات بين إحباط الحب وإحباط العمل السياسى والنقابى والوظيفى . ويبدو في أول الرواية أن لا مكان للحب في الحرب الدائرة بلا هوادة ضد الاستعمار ، لكن تدريجياً نرى ليحى ينسحب من كل شيء في الحياة « ساني » ، ويقطع الريف إلى المدينة ، من بولاق إلى الزمالك ، عبر مشاهد متتالية للقاهرة ليست متصلة

يصف راوى ( التربية العاطفية ) البطل الشاب الرومانسى ، المتأمل لذاته ، الكسول ، كثير الشايع وقليل الإرادة ، شبه العاجز عن الفعل ، فيتدخل فى الحكم عليه عبر الخطاب غير المباشر الحر : « يجد أن السعادة التى تستحقها نفسه الممتازة قد تأخرت »<sup>(١٩)</sup> . وهذه السخرية من أحلام البطل الكبيرة وفعله القليل تعود بوصفها مفتاحاً قيمياً أساسياً للرواية . « إذ إن القرارات المبالغ فيها لم تكن تكلفه الكثير »<sup>(٢٠)</sup> ، وكان لديه « خطط لكتب ، مشاريع سلوكية ، توجهات نحو المستقبل »<sup>(٢١)</sup> ، و : « لم يكن يرى فى المستقبل إلا سلسلة لا نهائية من سنوات مليئة بتجارب العشق »<sup>(٢٢)</sup> أو : « مثل مهندس يصنع مشروع قصر ، كان يدبر حياته مسبقاً ، وملؤها بالأشياء الرفيعة ، الرائعة »<sup>(٢٣)</sup> . ويتحول كل هذا عندما يرث عما ثرياً له ، إلى جهد لتأسيس شقة فاخرة ، مليئة بهذه الأشياء « الرفيعة ، الرائعة » ، كى يستقبل فيها « عاشقة المستقبل » أى « مدام آرنو » . ومن الملاحظ أن بطل يوسف إدريس ، يحى ، انشغل أيضاً بتأسيس شقة فى الزمالك ، يتعدى بها عن إزعاج بولاق وتمكنه من استقبال سائى فى ظروف أفضل . وإذا كان هناك أيضاً أسلوب ساخر فى ( البيضاء ) يتهم من خلاله البطل على نفسه ، فبتم ذلك عبر القول المباشر . فى صورة تكرارية أيضاً ، تتردد مراراً فى نسج الرواية ، يسخر البطل من شكله وابتسامته البلهاء : « وعلى وجهى ابتسامة معوجة لا تطاوعنى كلما حاولت أن أجعلها ابتسامة حبيب اختلت وكادت تصبح ابتسامة ابله »<sup>(٢٤)</sup> ، ومن التزامه : « كل شىء يجرى وكأنها الخطه لجيش محكمة وكل شىء ينفذ ، وكأننا فى خط النار »<sup>(٢٥)</sup> . وهذه الصورة أيضاً من الصور المتكررة فى الرواية التى تسهم فى بناء نظامها القيمى المضاد للشورة والذات معا .

وفى كلتا الراويتين ؛ ينتقل صوت الراوى من السخرية إلى التضامن مع رومانسية البطل والشفقة على يأسه . لكن هناك اختلافاً بين أسلوبى هذا التضامن وهذا التقسيم الإيجابى لحزن البطل الرومانسى : فى ( التربية العاطفية ) تبقى السخرية ملتصقة باللحظة الرومانسية ، بينما تنفصل اللحظتان فى ( البيضاء ) ؛ فحينما أراد « فريدريك » الانتحار ، يصفه

الأخرى بخط حبكة متنامية حول حدث . ونرى الواقع المروى دائماً من وجهة نظر البطل ، واقعاً يراه متدنياً برائحة الأحياء الشعبية - ويصف نثانتها - وأصواتها - التى يسمعها مزعجة - فى تناقض يؤثره البطل - الراوى بينها وبين رقة سائى وجملها وجمال خلقها ؛ فنراه تدريجياً ينفر من كتابته ودوره فى المجلة ، ومن ممارسة الطب فى الحى الشعبى ، ومن العمل التقابى بين عمال الورش ؛ فى مفارقة حادة حسب زاوية البطل للرؤية بين العامل فى الواقع والصورة المثالية الشيوعية للبطل التى يتسمى إليها إيديولوجياً . وفى صراع أخير مع المجموعة الشيوعية التى يتسمى إليها يحى ؛ تبعد عنه « سائى » تعسفياً ، ثم يسجن ، وتنتهى الرواية بهذه الملاحظة العدمية : « ولو أن أحداً لَوَح لي أن سائى ممكن أن تتحول ذات يوم إلى ذكرى لحنفتة احتجاجاً وغضباً .

ولكن أحداً لم يقلها ، حتى أنا لم أقلها لنفسى ، إنما بلا قول أو ضجيج تكفل الزمن بكل شىء ، وفى صمت وبلا مؤشرات الزمن القاتل . نهاية الأشياء ... »<sup>(٢٦)</sup> .

ولتقف عند هذه الملاحظة التى تنهى الرواية لكى نساءل : هل وصل إلى القارئ هذا الشعور بالقضاء على كل شىء بفعل الزمن الروائى أو تلقاه من خلال قول الراوى التفريرى ورؤيته الأحادية ؟

## ٢ - صوت الراوى :

ويتجدد فى الاختلاف بين ضمير الغائب فى ( التربية العاطفية ) وضمير المتكلم فى ( البيضاء ) ، رغم إعلان فلوير فى أوراقه الخاصة أن التجربة الروائية تعكس تجربة معيشة بين وبين السيد والسيدة « شليسنبجر »<sup>(٢٨)</sup> ، بينما لم يعلن يوسف إدريس فى شهادته إلا عن معاشية الجزء العام للتجربة : علاقته بالمجموعة الشيوعية وتاريخ الفترة : فى الراويتين هناك رؤية ساخرة للبطل عبر قول الراوى الغائب - الحاضر فى ( التربية العاطفية ) من خلال الحكم المباشر والأسلوب غير المباشر الحر . حيث يختلط صوت الراوى بصوت البطل دون أية علامة شكلية للتمييز بين القولين ؛ وغير تهكم البطل على ذاته فى ( البيضاء ) من خلال القول المباشر .

الراوى واقفاً على جسر فوق نهر السين والطبيعة تشاركه  
البأس :

« كانت غيوم غامضة تجرى على وجه القمر . فتأملها  
وحلم بعظمة الأماكن ، وتعاسة الحياة ، والعدم الذى  
يحوط كل شيء . وطلع النهار . كانت أسنانه تصطك ،  
وتساءل في نصف نعام ، مبتل بالضباب ، والدموع  
تملأه ، لماذا لا يتهى ؟ تكفى حركة واحدة ! وسجبه  
ثقل جبهته ، وتصور جسده عائمة في المياه ، وانحنى  
فريدريك » (٢٦) .

ثم يسترد الراوى سحرته :

« لكن السور كان عالياً بعض الشيء ، فلم يجتزه  
فريدريك بسبب خوله » (٢٧) .

وفي آخر فصول الرواية وبرغم أنه قد وصل إلى قناعة أن  
« مدام آرنو » كانت حبه الوحيد وظلت كذلك « ألم تكن مثل  
جوهر قلبه ، الأساس نفسه لحياته ؟ » (٢٨) . وحزنه عليها  
عندما ضاعت ثروة زوجها وعرض أثاث منزلها للبيع في المزاد  
العلى ، وشعر « فريدريك » وهو ينظر إلى الأشياء التى تباع  
« كأن أجزاء من قلبه تذهب مع هذه الأشياء » ، رغم ذلك كله  
نجدته في النهاية غير مهتم حتى « بـ مدام آرنو » ، لا يفكر إلا في  
ذاته ، ذاته فقط ، الضائعة في أنقاض أحلامه ، مريضاً ، مليئاً  
بالألم والبأس » (٢٩) .

أما في ( البيضاء ) فلحظات البأس فاصلة ، لا سخرية  
فيها :

« وكذت أعود لحق نفسي بالدموع .

لماذا أنا تعس هكذا ؟ يقولون إن الحب يسعد  
الإنسان ، وأنا لم أحب مرة إلا وشقيت ، وكأني لا أحب  
إلا لأشقى . لماذا الحب من أصله ، وإذا كان لابد ،  
فلماذا أختار طريق العذاب والألم ، أبة قوة مجنونة داخل  
تدفعني دائماً لتمرير نفسي ؟ » (٣٠) .

وعندما يكشف « يحيى » ، كما تقول اعتدال عثمان « أن  
الحلم تعريض هش لا يغنى عن التحقق الفعلي ، أو عن الأمل

في تواصل حقيقي » (٣١) ، يغمره اليأس ويعانى « أبشع أنواع  
العذاب ، إذا سألت نفسي ماذا أفعل عذبتى السؤال ، وإذا  
أجبت عذبتى الإجابة ، وإذا حلمت تعذبت ، وإذا شككت  
أقاسى أمر الهوان » (٣٢) .

وسخر الراوى في الروايتين من تأمل البطل لذاته في بداية  
ممارسته للطب ، نجد البطل في ( البيضاء ) مؤدياً لتمارين  
الرياضة أمام المرأة : « أجرب نفسي أمام المرأة .. وأجدها  
ابتسامة عسيرة ، وألعن نفسي لهذا الزيف » (٣٣) ، بينما يحلم  
« فريدريك » بوقتته ، محامياً ، في المحكمة : « كان يرى نفسه  
في قاعة الجلسات » (٣٤) ، أو عندما قرر الدخول في انتخابات  
النيابة ، ينجذب لصورته « في ثوب الشواب » (٣٥) . ففى  
الروايتين ، إذن ، إدراك بأن البطل يعانى من انقسام حاد بين  
حقيقة ذاته ورؤيته لذاته غير طموحاته وأحلامه .

أما حقيقة الذات في الرواية ، فتظهرها علاقتها بصورة  
الواقع في البنية الزمنية الذى يشكلها أسلوب الرواية . إن قدرة  
المبدع على بناء الزمن الروائى تسهم هنا في تصور إعادة  
التشكيل الفنى لزمن الأزمنة التاريخية عبر الأصوات المتعددة في  
تحقق الرؤية المتفارقة « لفلوير » ، بينما تبقى رؤية يوسف  
إدريس محاصرة في أحادية الأحكام الإيديولوجية المعادية  
لمجموعة المجلة . فيقيم التشكيل الفنى للزمن للعب الأدبى بين  
حقيقة التاريخ وإبداع الجماليات ، فيظهر عند فلوير التصارع  
الحى لقوى الواقع ، بينما يبقى يوسف إدريس خاضعاً عبر  
تقريرية خطابه الروائى في ( البيضاء ) لخطاب السلطة السائد  
في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات . وننتقل الآن إلى  
تحليل الزمن الروائى .

### ٣ - بناء الزمن :

ونحلله عبر ثلاثة مستويات :

- ١ - الإشارة الزمنية .
- ٢ - الزمكانية الروائية .
- ٣ - إيقاع الرواية .

## (١) الإشارة الزمنية :

تتميز ( التربية العاطفية ) بكثرة الإشارات الزمنية من تواريخ أحداث الرواية إلى التواريخ الدالة لحياة فرنسا السياسية عبر الإشارة إلى الأحداث المهمة في ماضى الشخصيات وفى تاريخ أسرهما ، بينما تبدو الإشارة الزمنية مبهمه وشبه ملغاة فى ( البيضاء ) ، برغم إعلان يوسف إدريس أنه يتحدث فى روايته عن فترة أساسية من تاريخ مصر المعاصر .

ويأتى الكثير من الأحداث التاريخية فى تقديم الراوى للحبكة الروائية : الأيام المضطربة فى ١٨٤٠ ، وكل التفاصيل التى واكبت القانون الانتخابي والخلاف مع إنجلترا ، والملايين التى أنفقت فى غزو الجزائر . . إلخ ، بوصفها علامات تنبئ عما سيحدث بعد ذلك من ثورة دامية فى ١٨٤٨ . تشهد مظاهرات الطلاب وتضامن الشارع الباريسي ، بينما يتعرف « فريدريك » بعض الشخصيات التى سوف تتابع مصيرها مع تدهور الأحلام . يأتى التاريخ فى كلام الراوى أو على لسان الشخصيات ، فيقول ديلوربيه : « إن هناك ١٧٨٩ أخرى سوف تأتى » ، أو يصير مواطن يرغم اعتراضات زوجه على الخروج إلى الشارع للانضمام إلى الثوار : « قد قمت بواجبى فى كل مكان ، فى ١٨٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٩ ! واليوم هناك معركة . لا بد أن أشارك فيها ! اتركينى ! » (٤٠) .

وتمحور الأحداث الأساسية حول يومى ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ : ما قبلها من تحضير وقلق سياسى وصراعات بين السلطة والمعارضة ، ودور الطلاب واشترك الشارع فى المعركة التى حسمها اشتراكه . فيسجل التاريخ مرتين فى الرواية : عبر أحداثه الأساسية ، وعبر آثاره فى ذاكرة الشخصيات . وهى جميعا آثار للواقع فى الأسلوب الروائى .

وربما يبدو أكثر أهمية من هذا وذاك ، أن اللحظات الحاسمة فى حياة البطل « فريدريك » تدور فى يومى ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ ، حيث يفقد الأمل فى تحقق علاقة الحب مع « مدام آرنو » ، ويترك نفسه للمتعة الجنسية والقرار مع « روزانيت » ، مديراً ظهره للثوار ، ومؤثراً طريق الصعود الاجتماعى . ويشهد الجزء الأخير للرواية ، بعد أن قتلت الإراصاصات الأولى

بدءاً من الجملة الأولى فى ( التربية العاطفية ) - فى ١٥ سبتمبر ١٨٤٠ . . . (٣٦) - حتى الأحداث الأخيرة التى تتركز حول ١٨٦٧ ، تتمحور الحبكة الروائية حول المراحل الأساسية لـ ( التربية العاطفية ) ، لئلا يلبطل ولجيلة من الشباب الرومانسى : « ٥ سنوات بعد ذلك » (٣٧) ، « ذات يوم فى ١٢ ديسمبر ١٨٤٥ حوالى التاسعة صباحاً . . . إلخ . (٣٨) وترتبط هذه المراحل الخاصة بحياة الشخصيات أولاً بتاريخ كل أسرة وطموحاتها ، وثانياً بتاريخ فرنسا الاجتماعى والسياسى بين ١٨٤٠ و ١٨٦٧ ، وهى الحقبة التى شهدت اندلاع الصراع الطبقي والأيام الثورية بين ٢٣ - ٢٤ فبراير ١٨٤٨ حتى القمع فى يونية من السنة نفسها حتى استقرت بعد ذلك البرجوازية الرأسمالية فى البلاد .

ونجد حياة الشخصيات لا تنفصل عن الأحداث المروية . فـ « مدام مورو » ، والدة « فريدريك » التى ربته فى غياب أبيه الذى مات وهى حامل فيه ، تنحدر من أسرة نبلاء ضاعت ثروتها فتريد لابنها الصعود الاجتماعى ولا تحب ، إذن ، أن تسمعه يتقن الحكومة لأنه سوف يحتاج إلى حماية كى يصبح كما تطمح إلى ذلك - « مستشاراً للدولة ، سفيراً ، وزيراً » (٣٩) ، وقد يوحى بهذا نجاحه فى المدرسة . أما « ديلوربيه » فكان أبوه ضابطاً فى جيش نابليون ، حاقداً لسوء حاله بعد تدهور الإمبراطورية ، حزيناً على الإمبراطور ، يضرب ابنه ، وزوجته ، إذا حاولت الدفاع عن ابنها . و « دامبروز » ، وهو يمثل فى الرواية الرأسمالى الناجح ، فقد تحلى عن « الدال » ، لقب النبالة ، ليضمها إلى اسمه « دامبروز » ، ليختار الصناعة ويبنى ثروة مهمة : وهى الشخصية التى سوف تساعد



للمدعراطية في يونية ١٨٤٨ ، قفزة زمنية إلى ١٨٦٧ ، وقد قضى الزمن على الأوهام الرومانسية للشخصيات الأساسية حتى النهاية التي سبق أن ذكرناها عبر آخر حوار « لفريدريك » و« ديلوريه » .

ورغم التشابه بين « التيمة » الأساسية لـ ( البيضاء ) وقصة ( التربية العاطفية ) - الحب الرومانسي المستحيل لامرأة متزوجة في فترة تغير تاريخي - لا نجد في ( البيضاء ) برغم إعلانات يوسف إدرس المتكررة : الكثافة نفسها التي للتاريخ في الرواية ، سواء عبر العلامات الزمنية المباشرة ، أو من خلال الأسلوب القصصي . إن نظام الإشارة الزمنية هنا مختلف تماماً .

نلاحظ - أولاً - غياب الحدث التاريخي ، برغم الإشارة العامة إليه : المعركة ضد الاستعمار ، وذكرى لجنة الطلبة والعمال ، والقمع البوليسي للمجموعات السرية . لكن هذه الأحداث المهمة سرعان ما تتحول إلى جزء من الإيديولوجيا المعلنة للرواية : فالإشارة الأولى تحدد رومانسية البطل ونضاله ، والثانية تركز على الاختلاف بين العامل المثالي في الخيال الشيوعي والعامل في الواقع ( من أجل إدانته ! ) ، أما الثالثة فنستخدم من أجل إلقاء المسؤولية على المجموعات السرية ( لا لفضح القمع ! ) ، ويتحول النظام القيمي للرواية إلى نوع من الإدانة المباشرة ، التي تحجب ثراء الحياة والتشريب الإيديولوجي للمجتمع والمواقف المتصارعة فيه ، على عكس ما يأتي في ( التربية العاطفية ) .

وبينما تغيب الإشارة التاريخية في ذكر الأحداث وتفقد الرواية جزءاً من تاريخيتها ، نراها مكثفة في كل ما يخص العلاقة مع « ساني » ، مما يظل كلام الروائي الخاص « بتاريخية » و« وثائقية » روايته ، ومن خلال تحليل أسلوب الرواية ، سوف نرى كيف تعطى دلالة التاريخ الآخر ، غير المروي ، محدودية الاستعمال الإيديولوجي للتاريخ .

فهناك إشارات زمنية خاصة بتكرارية أيام الأسبوع التي تأتي فيها البطلة في شقة يحيى كي تأخذ دروساً في اللغة العربية :

الثلاثاء والست ، ويضاف إليهما الخميس ، برغم تروقف الدروس منذ البداية . وهناك تثبيت لموعد الزيارة : الثالثة والنصف . وبالإضافة إلى هذه المواعيد الثابتة ، هناك تعيين لكثير من المواعيد الأخرى الخاصة « بساني » التي تلعب دور المعالم على طريق يحيى : يوم الأحد في الساعة الثالثة أمام سينما ميامي ، أيام العيد والرجوع إلى « ساني » في اليوم الثاني للعيد ، الساعة الثامنة ، « الساعة السادسة تماماً » ، . . إلخ . وبين الموعد والآخر هناك أهمية الانتظار ، والإشارة إليه ، لتحديد إيقاع الرواية الأساسي : « وكان بيننا وبين الأحد عدد من الأيام »<sup>(٤١)</sup> ، « ولم يبق على الثالثة والنصف - ميعاد ساني - إلا تسعون دقيقة »<sup>(٤٢)</sup> . وفي روتين الزمن اليومي ، زمن حياة يحيى الممل ، القاتل ، لا يعيش البطل إلا من أجل هذا الزمن الذي يقضيه مع « ساني » : « مازالت كل دقيقة من دقائق المشهد حاضرة مخفورة في ذاكرتي لا تتمحي »<sup>(٤٣)</sup> .

ونرى أن هذه الأهمية المكثفة الذي يأخذها في الرواية زمن « ساني » تلغى ادعاء التاريخ الموضوعي والحقيقة الوثائقية الذي يعلنه يوسف إدرس : « فإن كان بطلها هو ( يحيى ) إلا أنها وثيقة حية لفترة خطيرة من فترات الحياة في بلادنا ، فترة لا أعتقد أن أحداً تناولها »<sup>(٤٤)</sup> . ونأتى هنا لأهم جزء في دراستنا : ما معنى الحقيقة التاريخية في الرواية ؟ وكيف تستطيع المقارنة أن تبني الدلالة التاريخية بإظهارها تعدد أصوات الواقع ما لم يستطع ادعاء الحقيقة المبني على الإيديولوجيا الأحادية . أي أن للفن علاقة خاصة بالحقيقة قد يفسدها الإعلان الإيديولوجي . ونضيف إلى ذلك كيف أن التماثل بين جزء من الخطاب الروائي في ( البيضاء ) قد اتفق مع الخطاب السياسي السائد للسلطة المصرية في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات مزيفاً مرة أخرى معنى « الحقيقة التاريخية »<sup>(٤٥)</sup> . فبينما نجحت ( التربية العاطفية ) في أن تجعل من الحدث التاريخي جزءاً من النسيج الروائي ، تبقى ( البيضاء ) في حالة انفصام بين الصورة الذهنية للحدث التاريخي والرواية العاطفية للحب الرومانسي . وسوف نستخرج من تحليل الزمكانية الروائية للنص ، كيف أن كثافة تعدد الأصوات عبر صوت الشارع ، والشخصيات المختلفة ، وقسوة الحدث وحركة

ويتحكم فيها»<sup>(٥٠)</sup>، مما يذكر لاشك بصرخة البطل الرصولى المعروف «بلزك»، «راستيناك»، عندما صعد فوق تلال «مونمارتر» التى تكشف عن مدينة باريس، فتأمل العاصمة وقال لها: فلتواجه الآن، أنا وأنت! وانتشرت «التيمة» فى رواية القرن التاسع عشر فى فرنسا، تلك «التيمة» التى سماها «لوكتاش» ويسمىها الكثيرون من النقاد الفرنسيين تيمة «الأوهام المفقودة» اقتباساً من عنوان إحدى روايات بلزك المشهورة<sup>(٥١)</sup>.

«وفريدريك» أحد هؤلاء الأبطال الذين أتوا إلى باريس وضاعت أحلامهم فى غمار إغراءات المدينة، فتحولوا من الموهبة والذكاء والرومانسية إلى الرصولية الاجتماعية؛ فالمقارنة بين يحيى وفريدريك تبدو مثيرة للاهتمام من حيث انتقالهما من الفضاء الجغرافى إلى الفضاء الاجتماعى، ومن حيث المادة الروائية المقدمة هنا التى تضم الأبعاد النفسية والاجتماعية والأسلوبية الثرية فى الرواية التقليدية التى تربط بين البطل والمجتمع فى مواجهة البحث عن القيمة، ونجد هنا أيضاً مؤشراً مهماً على الاختلاف بين المجتمعات ونشأة هذا النوع من الروايات فيها.

فى الروایتين إذن نجد الانتقال من الريف إلى المدينة، ونجد تماثلاً بين المدينة والمرأة المحبوبة، كما نجد صورة للصعود الاجتماعى حيث يتساوى الانتقال فى المكان والصعود فى المكانة الاجتماعية.

فى (البیضاء) نجد رسماً ساذجاً إلى حد كبير للخط الصاعد الأحادى، الذى ينقل يحيى من الريف إلى المدينة، كما نجد التعبير الفج عن احتقاره لأصوله والإذلال الذى تركه فى نفسه إذلال أهله وتدنٍ أحوالهم، هذه «القيمة» التى سوف يتناول عبد الحكيم قاسم تعقيدها وتناسقها الأساسى فى أسلوب روائى أكثر عمقاً ونضوجاً فى رائحته: (أيام الإنسان السبعة)

فيتنقل يحيى من الريف إلى المدينة فى الحى الشمعى ثم من الحى الشمعى - بولاق، حيث يترك فيها عيادته - إلى الزمالك. وتعبّر علامتان عن شعوره بالقتز:

التاريخ من خلال الأسلوب السردى فى (التربة العاطفية) تظهر أحادية الخطاب الإيديولوجى فى (البیضاء).

## (٢) الزمكانية الروائية:

غير الزمكانية الروائية تتكون فى الروایتين العلاقة المتناقضة بين البطل والواقع؛ بين أصله الريفى وغوه فى المدينة - العاصمة: [باريس فى (التربة العاطفية)]، القاهرة فى (البیضاء) [فينجذب البطل إلى الحياة فى المدينة، ويؤدى هذا التعارض إلى تغريب البطل والواقع معا].

ومنذ البداية، تقدم لنا الروایتان الملل الذى يعيشه البطل عندما - يرجع إلى بلدته، فريدريك للإجازة الصيفية، ويحى كى يقضى أيام العيد، هذا التقليد الأساسى كما يقول البطل: «فشىء مقدس أن يعود أبناء القرى الذين استوطنوا المدين إلى قراهم فى الأعياد»<sup>(٥٢)</sup>. وبينما يعرف فريدريك مسبقاً هذا الملل إذ يقول الراوى: «كان السيد فريدريك مورو، الناجح توا فى الثانوية العامة، ذاهباً إلى «نوجان سورسين» حيث سيعانى لمدة شهرين، قبل أن يذهب للدراسة الحقوق»<sup>(٥٣)</sup>، يبدأ يحيى رحلته إلى الريف مليشاً بالشوق الجارف لرؤية أهله والحنين للنخيل واللبىوت الرمادية وسرعان ما يحبط: ما «أكاد أطالع كل هذا حتى أبدأ أنساقض مع نفسى... فنحن نسير فى المدينة بسرعتها القاهرة المجنونة، ولكننا هناك، فى تلك الأرض الواسعة غير المحدودة نجو، بل نقف فى أماكننا لا نسير»<sup>(٥٤)</sup>، وتجمد الروایتان فيما بعد لابتعاد التدريجى عن المكان الأصلى إلى مكان الرغبة - الطموح - الحلم، ليتوازى كما سنظهر مع رغبة الصعود فى المكانة الاجتماعية<sup>(٥٥)</sup>.

نستطيع أن نشهد فى الروایتين أن الانتقال فى المكان، من الريف إلى المدينة، يوازى الصعود فى المكانة الاجتماعية. ويعبر يحيى عن ذلك صراحة، إذ يقول: «وكلماً كان القطار يتقدم صوب القاهرة كانت غصنى تهدأ. فلم يكن القطار يقطع بى المسافة فقط، كان يقطع بى أيضاً مسافة نفسية، ويبعدنى بسرعة عن ابن القرية المدين لها، إلى ابن المدينة المذهول بأضوائها الضائع فيها الطامح يوماً أن يخضعها

١ - وصف المكان في الحى الشعبى بقذاراته وروائحه التنة - رائحة الكبدنة متكررة في أسلوب الوصف - وأصواته المزجة التى لا تهدأ أبدا ، وضوء «النون» البشع .

٢ - وصف أهله بقذارتهم وأمراضهم ، ويتذكر بحى فصل أبيه من وظيفته عند الخواجة في المنصورة . ومن المثير للاهتمام أن نجد كلا الموقفين مقابلة الراوى - البطل بين هذه الذنائة التى يمثلها الواقع المثير للانزعاج على مستوى ثلاث حواس : البصر ، الصوت ، الرائحة ، وعلى المستوى الإيديولوجى ، وبين الجمال والكمال التمثيلين في شخصية «سانتى» الأجنبية :

١ - يقول معارضا بين أهله وسانتى : «كنت أنظر إلى أبى الطيب وأخوت وأمى والفلاحين أبناء البلدة ، وأرى التراب والمرض والفاقة والخراب ، وأقول لنفسى هناك ... في مكان ما بين هذه الدنيا جنة صغيرة مخبأة لى .. هناك تلك الثنائة الحلوة ذات الإشعاعات ... هناك سانتى» (٥٢) .

وفي الحى الشعبى أيضا يستاء بحى من البرجوازية الصغيرة التى تسكنه : الجالسون على المقهى ، صاحب العمارة ، الممرضان - عنتر وعيلة - وحتى العمال فيما بعد الذين صاروا ينظر لهم في تعارضهم مع الصورة المثالية للعامل التى كونها وهو يناضل في لجنة « الطلبة والعمال » في ١٩٤٦ ، حتى وصل إلى أن يكره حياته ذاتها في الحى الشعبى : «أعود إلى البيت لأتغذى فأجد ضجة الشارع وغباره وروائح الكبدنة المقرزة قد سبقتني إليه ، وأجد طيبخ أم عمر ينتظرنى : خضار ولحمة ، ودائها خضار ولحمة والخلو برتقال ، وأم عمر كأم قويق واقفة قبالى تحاسبنى على الطعام ، وتغالطنى علنا في الحساب» (٥٣) . وهنا أيضا تأتى سانتى لكسر هذا الإيقاع الرتيب : « وأسرع ملهوقا وأفتح الباب . وإذا بابتسامة عذبة دائما ، حلوة دائما ووجه مخيف أبيض تحيطه هالة من الشعر الأسود» (٥٤) .

لا يفسر بحى قرار الانتقال إلى الزمالك إلا رغبة في الهدوء ولا استقبال سانتى في مكان أكثر رحابة : « لا أستطيع أن أضع حدا لما حدث ، قد وجدت نفسى ذات يوم أعدي كوبرى « أبو » العلا وأجوب الشوارع الواقعة في الزمالك بحثا عن شقة

أو حجرة أو أى مكان في ذلك الحى الهادئ المهيب يصلح سكنا لى» (٥٥) . ويتخذ فكره وهم بعد ذلك كاملا لتجميل الشقة حيث تتحول إلى مكان مناسب لسانتى (٥٦) . إذا أخذت بعد نقله أن ذهب لزيارة أحد في حى شعبى - عنتر مثلا - يعود إلى الانزعاج ثانية ، وترجع صورة المرور على كوبرى أبى العلا للذهاب إلى الزمالك حيث « النوس والسلام» (٥٧) التمثيلين في سانتى والشقة ، ولا تأتى سيرة التطلع الاجتماعى إلا على لسان شوقى ، زميله في النضال وصديقه الذى كان الراوى - البطل يسخر منه ويتهمك من انفصامه بين قول اشتراكى جميل وأفعال بيروقراطية (٥٨) ، فشوقى كان دائما يستمع لكن يفعل ما يريد ، له قول خاص في العلاقة الثنائية مع كل رفيق على حدة وقول عام في الاجتماعات العامة . فأى مصداق تعطيه الرواية إياه ؟

٢ - وإذا كانت هذه الأساليب للتفرقة بين الواقع والمثال ( الحى الشعبى / سانتى ) والانفصام في الشخصية بين العام والخاص ، من القيم المتكررة في الرواية ، فهناك مشهد لا يأتى إلا مرة واحدة برغم أهميته ، وهو فصل أبيه من منصبه في المنصورة . يقول بحى : « أكون أبوها خواجة صاحب أطيان ، مثل الخواجة صاحب البنك الذى كان يعمل عنده أبوك في المنصورة وفصله عن عمله ؟ أبوك كان يعمل كاتبا عند الخواجة الغنى جدا الذى فصله في لحظة وشره» (٥٩) .

وتأتى بعد ذلك قيمة لم يتم بها نقد روايات يوسف إدريس برغم أهميتها في إدراج الرواية في هذه السلسلة من الروايات التى تعيرت لمشكلة الحب بين العرب والأجنبية : « لماذا لا تنتم لكرامة أبيك فيها ؟ لماذا لا تغضبها فوراً وتطرحها تحت قدميك كما طرحوا أباك تحت أقدامهم ..» (٦٠) .

ملحوظة عابرة لا تترك أثرا ظاهرا في الرواية ، إلا أنها تمس القيمة الأساسية التى تنسجها الرواية وتكون جوهرها : التعارض بين الواقع الدنى ، من الريف حتى البرجوازية الصغيرة في المدينة ، والمثال الذى تجسده سانتى المناضلة ذات الوجه الجميل والملاحم الدقيقة ، الأنيقة دائما ، في بساطة القميص « والجوب » أو كمال ثوب السهرة ، سانتى الأجنبية ، سانتى « البيضاء » !

منذ بداية الرواية ، حيث تحدد الجملة الأولى لها تاريخ الحدث - « في ١٥ سبتمبر ١٨٤٠ ، في السادسة صباحاً تقريباً » - والباخرة ( الأتوبيس النهري ) تستعد لمغادرة باريس نحو الريف ، يظهر أول مشهد « لفريدريك » في صورة رومانسية يرسمها الراوي في شكل لوحة . وابتداءً من هذا المشهد الأول نرى « فريدريك » منظوراً إليه ومتأملاً ما سيتأمله الكثيرون فيما بعد : مدينة باريس .

« كان يقف قريباً من دفة المركب ، ثابتاً شاباً في الثامنة عشرة من عمره ، ذا شعر طويل ، يمسك تحت إبطه بكراسة رسم . وعبر الضباب ، كان يتأمل أجراس الكنائس ، وأبنية لا يعرف اسمها ، ثم في نظرة أخيرة احتضن جزيرة « سان لويس ، وجزيرة « لا سيبته » ، « ونوتر - دام » ، وفي الحال ، بينما كانت باريس تغيب ، تنهد تنهيدة عظيمة » (٦٣) .

ففي هذه الفقرة الافتتاحية نجد بعض القيم الأسلوبية الخاصة بالرواية : نظرة الراوي للبطل التي ستجسد فيما بعد رؤية ساخرة ، فيراه في كثير من المواقع وهو يختار لنفسه صورة يتقمصها - الشاب الرومانسي ، إذ يقول عنه الراوي إنه يلعب « الأتوني » (٦٤) ، الكاتب الموهوب ، الشاب الاجتماعي ، السياسي ، العاشق . . . إلخ - نظرة البطل لباريس وزوال المشهد ، أساء المدينة التي تخلق « أثراً للواقع » بضمن فيما بعد القراءة الواقعية للرواية دائماً .

لفريدريك ينظر دائماً إلى نفسه : « ظهر له رجيه في المرأة . ووجد نفسه . جيلاً . وظل ينظر إلى نفسه مقدار دقيقة » (٦٥) ، وإلى المدينة : « كان يظل لساعات وهو ينظر من فوق شرفته إلى النهر الجاري بين الجسور الرمادية المسودة » (٦٦) ، أمام منزل حبيبته المتمنعة ، « مدام آرنو » : « كان ينظر وعيناه ملتصقتين بالحائط الأمامي وكأنه يعتقد أنه عبر هذا التأمل يستطيع أن يهدم الجدران » (٦٧) .

وتظهر له المشاهد من خلال حركة السفر . فيرى من الأتوبيس النهري صورة المنازل البرجوازية الصغيرة في الريف ،

ونجد هنا إحدى علامات نظام الأحادية التي يقرضها الراوي - البطل على روايته ، حاكماً على الآخرين ، وتخفياً إيديولوجيته الدفينة ، كما سوف نرى .

أما استراتيجية النص الروائي في ( التربية العاطفية ) ، فبرغم انطلاقها من « التيمات » نفسها : الانتقال من الريف إلى المدينة الموازي للصعود الاجتماعي والتماثل بين المدينة - العاصمة والمرأة المحبوبة بوصفها رمزاً مثالياً للجمال وللكمال ، فتختلف تماماً ؛ إذ ينسج الشكل الروائي قيماً مختلفة تماماً ، عن القيم التي توصلها ( البيضاء ) لقارئها .

في ( التربية العاطفية ) يحدث تجاوز للثنائية الأحادية التي يطرحها يوسف إدريس ( الدناءة / الرقي ، الشعب / ساني - البيضاء ) برغم الإيديولوجية التي تحرك فلوبير الروائي ، والتي كانت تفصل بالفعل بين الرقي - الجمال - الفن ، من ناحية والاحتقار للطبقات البرجوازية والشعب معا ، من ناحية أخرى . وعلينا هنا أن نحلل كيف يستطيع الشكل الروائي التميز أن يوصل قيمة - أوقياً - غير التي انطلق منها الروائي في إيديولوجيته المعلنة التي تظهر في قول بعض الشخصيات ، مثلاً نجد في قول « هوسوني » : « إنني مشتمر من هذا الشعب ! » أو عندما يقول « فريدريك » « لدى لوريه » : « كانت تنقص الشرارة ! لم تكونوا ببساطة إلا برجوازيين صغاراً ، وأحسنكم من الأوغاد ! » .

ويستطيع الوصف في ( التربية العاطفية ) أن يخترق الإيديولوجية الساذجة التي ينطلق منها الروائي عبر جدلية الكتابة على مستويين :

١ - لعبة النظر المركبة بين نظرة فريدريك ونظرة الراوي إليه والقيم الخاصة بالشهد المنظور إليه من ناس وأماكن في الخارج والداخل ، ولعبة الأصوات المختلفة المتضمنة في الواقع ، بينما يتخلل صوت الراوي الأصوات الأخرى ضامنة مفارقة القول في عدة تدرجات ساخرة .

٢ - العلاقة الحميمة بين المكان والزمان في الداخل وفي الخارج التي تجعل من ( التربية العاطفية ) إحدى أهم الروايات التاريخية في تراث الأدب الروائي .

سائدة في الرواية - يتقل بصر فريدريك من ملل الطبيعة إلى ثقافة شكل البرجوازية الصغيرة التي تستقل معه الباهرة : « كان الريف فارغاً تماماً . وكانت في السماء غيوم بيضاء واقفة ، والملل المشتت كان خافتاً ، كان يبدو مبثاً لسير الباهرة ومظهراً هيئة المسافرين على نحو أكثر ثقافة » (٧٢) .

وهنا « يأتي وصف المسافرين الذين كانوا باستثناء البرجوازيين ، في الدرجات الأولى - عمالاً وأصحاب محلات صغيرة مع نسائهم وأطفالهم . إذ إن العادة كانت حينئذ أن يرتدى الناس في السفر الملابس الخفيفة . كان معظمهم يرتدى أغذية الرأس اليونانية القديمة أو القبعات الباهتة اللون والحلل السوداء . لمهترئة بفعل الاحتكاك في المكتب ، والمعاطف التي تهرأت عرواها من كثرة الاستعمال . » ويدأب الراوي على وصف القمصان الملطخة بالقهوة ورباطات العنق الممزقة وقذارة المركب المليء بالقشور والسجائر المطفاة ويقايا المأكولات . وفي هذا المشهد للبرجوازية الصغيرة في الباهرة تظهر مدام آرنو أول مرة لفريدريك بعد أن تفتح السور الذي يؤدي إلى « الدرجات الأولى » في الباهرة ( وهي علامة للانتقال من عالم إلى آخر ) .

« وكانت مثل التجلى .

كانت جالسة ، في وسط الدكة ، وحيدة ، أو على الأقل لم يكن يرى أحداً في الضوء الذي كانت تبعثه له عينها . وجنباً مرنجانبها ، فعت رأسها ، وانحنى كتفه في حركة لا إرادية ، وبعد أن وقف على مسافة ، في الاتجاه نفسه ، نظر إليها » (٧٣) .

ثم يصف « مدام آرنو » ، تحوطها حالة رومانسية جميلة ، في وصف مشهور في الرواية الفرنسية ، وتعارض هذه الصورة مع قذارة البرجوازية الصغيرة على الباهرة .

وعلى هذا النحو ، نرى كيف تنسج الرواية صوراً مختلفة ، متتالية ، تؤكد التعارض بين قذارة الأوساط الشعبية وجمال المرأة المحبوبة في فضاء اجتماعي آخر ، يسعى « فريدريك » إلى الانتباه إليه . لكن عبر وصف المكان في مكانيته - بدايات

المتراصة في رتابة منفرة : « أكثر من أحد ، وهو ينظر إلى هذه الديار المنمقة ، الهادئة إلى أبعد حد ، يرغب رغبة حاسدة أن يكون صاحبها ، لكي يعيش فيها إلى آخر أيامه ، بلعبة « بلياردو » ، مركبة ، امرأة ، أو أي حلم آخر » (٧٤) ، يتعارض مع أحلام « فريدريك » العظيمة التي يعتقد أنه سوف يحققها في باريس : الكتابة ، الرسم ، العشاق (٧٥) . يرى باريس تتضح ملامحها عندما يرجع إليها في العربة التي تجرها الخيول مارة بالضواحي العمالية التي ينجح « فلوير » في وصف ملامحها تتراوح ما بين ملامح الريف والصناعة كما تشكلت في بداية العصر الصناعي فبعد عبور قطرة شارونتون الموجودة الآن في ضواحي باريس الصناعية . . . « ظللنا غشى في خط مستقيم ، ثم عاود الريف الظهور . في البعيد ، كانت مداخن المصانع العالية ترسل دخانها ثم استدرنا في « إيفرى » ، سعدنا شارعاً ، وفجأة رأينا قبة البانتيون » (٧٦) . ولا يزال المشهد بين الطرق الطينية وحرف المتجات الكيميائية ذات الأبواب العالية كما في الريف تظهر قذارة الأبنية الملطخة بالنفايات والمياه القذرة ، في عالم يتجول فيه عمال بلبسون « الأفرول » وجزارون ، وغسالات ، وهي صور لا نجدها الآن في شوارع المدن الصناعية . وفي هذه الحركة والصورة الحية لباريس أواخر القرن التاسع عشر ، تظهر عينا الحبيبة : « كان الرذاذ يسقط ، وكان الجو بارداً ، وكانت السماء شاحبة ، لكن كانت عيناى تذكره بالشمس تلمع ساطعة وراء الضباب » (٧٧) .

وإذا كان فلوير قد استند في مشهده إلى التناقض نفسه بين الحى الشعبى القذر وجمال المرأة المحبوبة الذى نجده في البيضاء ، إلا أن وصفه لباريس الممتد على صفحتين يجسد لنا الصورة الحية لمدينة صناعية ، مازالت تحالطها المشاهد الريفية التي تحدد زمكانية بدايات العواصم الصناعية الكبرى في تناقضها الحاد مع المشاهد الريفية - التي رأيناها من قبل - والتي يترج رونقها مع رتابة حياتها ، كما يراها فريدريك .

ويرى فريدريك أيضاً الناس في مواقع الفشات الطبعية المختلفة : تلك التي تسافر معه بالأنويس النهرى ومختفها ، الشبان المشتركون في الانتفاضات الباريسية ، الرأسماليون المختلفون . فبينما يحدد المشهد الخارجى قيمة الملل - وهي قيمة

المدينة الصناعية وانتقال فرنسا من بلد زراعى إلى دولة صناعية كبرى - يستطيع الراوى أن يوصل قياً متجاوزة للأحادية .

فباريس هي « مدام آرنو » في بيتها المشبعة بقيم الجمار والفن : فزوجها يبيع اللوحات الفنية . لكن هنا يمتزج الفن بالمال وبالتجارة كما يشير إلى ذلك اسم تجارة « السيد آرنو » : « الفن الصناعى » . وسوف نرى كيف يؤثر هذا الخلط في بداية طموحات « فريدريك » . باريس هي « مدام آرنو » ، لكن « فريدريك » يجدد منذ البداية كيف أن لها أصواتها الخاصة ، حتى في علاقتها الحميمية بالبطلة : « كانت باريس تتعلق بشخصها ، وكانت المدينة تدوى مثل « أوركسترا » عظيمة من حولها<sup>(٧٤)</sup> ، وتعود الإشارة إلى صوت باريس في نهاية الرواية - الصوت العظيم . لباريس المستيقظة من النوم<sup>(٧٥)</sup> .

وتتعلق بباريس ، محددة زمكانيتها قيم أخرى ، فهي الفن والعلم والحب<sup>(٧٦)</sup> ، وتكرر الإشارة : « كانت نسمة تفوح منها . واستنشقتها « فريدريك » بكل قواه ، منتعماً بهواء باريس الطيب الذى يبدو كأنه يحمل تيارات العشق وروائح الفكر<sup>(٧٧)</sup> .

وباريس ، فضلاً عن هذه المباني ، هي المدينة الجميلة التى يصفها الراوى في كل ساعة من الليل ومن النهار : « لم تبد له أبداً باريس بهذا الجمال<sup>(٧٨)</sup> .

لكن باريس ، وهنا تتحدد زمكانيتها ومشاركتها في النص الروائى ، ليست فقط في رسم الفضاء الروائى المحيط بالأحداث لكن أيضاً في فاعليتها الخاصة ، فباريس هي مدينة الحركة والغليان قبل استقرار الرأسمالية المتصرفة في نهاية الرواية ومن خلال حركة صعود « فريدريك » الطبقي ، تظهر بوضوح ، وغالباً من خلال عينيه . وصوت الراوى الساخر منه ، انتشار زمكانية الثورة في الشارع ، هذه الثورة التى لا تراها أبداً في ( البيضاء ) حيث لا نسمع في روايه يوسف إدريس إلا الأحكام التى يفرضها علينا البطل - الراوى بينما نرى في ( التربة العاطفية ) هذا الصراع الطبقي - الذى وصفه كارل ماركس فيما كتبه عن تاريخ فرنسا ، في القرن التاسع عشر .

تبدو الثورة في ثلاث فقرات أساسية للرواية : الفصل الرابع للجزء الأول . ثم الفصل الأخير للجزء الثاني والفصل الأول للجزء الثالث ، ثم في الجزء الأخير للرواية كله متوترة عبر أحداث مختلفة . وسرغم نظرة « فريدريك » الخارجية في الغالب - نرى الأحداث كأنها ديكور مسرح ونرى فواره منها إلى العشق ، أو إلى الملذات إلا أنها تصلنا بجميع أصواتها .

هذه الأصوات التى تشمل الفضاء الروائى هي : - أولاً - الأصوات الواقعية للمتظاهرين بصراخهم وعتافاتهم وشعاراتهم . وهي - ثانياً - التضامن الذى يجمع بين الناس في فترات المد الثورى : صورة تضامن الشباب ؛ وصورة غضب الشعب المتمثل في اقتحامه للقصر الملكى ( برغم سخريه الراوى من أعماله الوحشية ! ) ؛ بناء المدارس في الشارع المتفكك ، دخول « البروليتاريا » إلى القصر ، جلوس عامل على عرش الملك - وحتى عندما - يهرب « فريدريك » إلى غابة فونتبلو مع « دروزانيت » باحثاً عن بعض السعادة وهارباً من باريس تظارده صور الثورة : « علماً من مسافرين ، آتياً مؤخراً ، إن معركة مرعبة ، دامية نعم باريس<sup>(٧٩)</sup> ، « كانا يظنان أنها بعيدان عن الآخرين ، في وحدة حقاً<sup>(٨٠)</sup> . ومع ذلك :

« كانا أحياناً يستمعان إلى صوت الطبول من بعيد . فكان هذا الصوت النداء العام الذى يذاع في القرى ويدعو للذهاب إلى باريس ، من أجل الدفاع عنها<sup>(٨١)</sup> .

وتتمثل الرواية بصور لباريس الثورية . وهي صور تبقى في الذاكرة الروائية الفرنسية أكثر أشكال الوصف أهمية لصراع الطبقتين في فرنسا في القرن التاسع عشر ، رغم الرجعية المعروفة عن موقف فلووير الكاتب . فللجماهير صور مؤثرة : « من باب سان دونيس إلى باب سان مارتان » . كتلة واحدة داكنة الزرقاء شبه سوداء<sup>(٨٢)</sup> وبينما كانت السماء العاصفة تزيد من حرارة كهرة الجمهور ، كان يدور حول نفسه ، غير مستقر ، في حركة تموج واسعة<sup>(٨٣)</sup> . وعندما تتأجج الحرارة الثورية ، وتسود الفوضى والبأس الشارع الباريسى ، يغلفها « صمت أسود<sup>(٨٤)</sup> .

إلى القصر الملكي ، وتمزيقها للأشياء الثمينة في القصر عبر الغضب العظيم للمفقر والمحرمين . أما في آخر الفصل الذي يتماثل مع نهاية الأيام الثورية ، فترى التدهور والفساد السائدة في الشارع حيث الثوار المتجهون يرفضون الرجوع إلى الأرياف لممارسة العمل ويعتقون في الشارع . . . «يعيونهم النارية ووجوههم النحيلة بسبب الجوع والمتوهجة بسبب الظلم» (٩٣) .

وتمر ثلاثة شهور بعد ذلك فنرى المدينة بعد انتهاء الثورة وسيادة القمع . كان «فريدريك» قد هرب من الحركة الدائمة ليعيش في هدوء غابة «فونتنبلو» الحب مع «روزانيت» ، «فونتنبلو» حيث كانت تصل إليها أصوات الانتفاضة فأجبرتها على الرجوع إلى العاصمة ، ليجداها وقعت من جديد في قبضة البرجوازية المنتصرة . ونشهد مع «فريدريك» القمع الذي ساد المدينة في حركة انتقام البرجوازية من انتصار الشعب عليها ، بينما ينضم إليها بعض البرجوازيين الصغار من أصدقاء «فريدريك» مثل «دوسارديه» . ويصف الراوي المجزرة كما تقع تحت نظر فريدريك في «كان قسم كلية الهندسة مليئا بالناس . نساء تراحن على العتبة ، مطالبات برؤية أبنائهن أو أزواجهن ، فكانوا يبعثونهن إلى «الباتيون» الذي تحول إلى مستودع للجنث» (٩٤) .

«وكانت الانتفاضة قد تركت في هذا الحى آثاراً عظيمة كان الطريق من أوله لآخره يبرز عتبات غير متساوية . وعلى التاريس المدمرة ، كانت هناك عربات ومواسير غاز وعجلات خشبية . والبقع السوداء الصغيرة التي لا بد أنها من الدماء ، تلتطخ بعض الأماكن

وكانت المنازل محترقة بالقذائف - وهيكلا ظاهراً تحت قشور الجبس . وكانت مصابيح النوافذ ، المعلقة على مسامير ، متهدلة مثل الخرق . ولأن السلام قد انحدرت كانت الأبواب تفتح على فراغ ويلوح داخل الغرف بأوراق جدرانها الممزقة في خرق متهدلة . وأحياناً كانت قد حفظت أشياء رقيقة . رأى فريدريك ساعة حائط وأرجوحة بيضاء ، وصوراً محفورة» (٩٥) .

ومن خلال تجسيد حركة الشارع الفرنسى - وهذا ما لا نجد قط في (البيضاء) - نرى تفاصيل الاستعداد للانتفاضة ، ثم الانتفاضة ، ثم إحباطها ، وانتصار البرجوازية الباريسية على العمال المتفضين - في البداية نسمع صوت طلقات تمزق الجو ، في هذا التشبيه المشهور في الرواية الفرنسية : «وفجأة ، انفجر من ورائها صوت ، شبه قرعة قطعة عظيمة من الحرير الذي يمزق . كان إطلاق النار في شارع الكابوسين» (٩٥) . إنها فقرة درامية للغاية حيث تحتلط ببداية الانتفاضة مشاعر البطل فريدريك بين الرومانسية واللامبالاة ، وحيث يمزقه التناقض بين المتعة الجنسية مع «روزانيت» ، والتعاسة لأن «مدام آرنو» لم تأت في الموعد الذي اتفقا عليه وأعد من أجله شيئاً ثميناً في الغرفة ولذلك يصاب باللامبالاة تجاه ما يحدث من انفجار حوله : «قال فريدريك بهدوء : - آه يكسرون بعض البرجوازيين ! ويضيف الراوى مؤكداً اللامبالاة :

« هناك مواقع نرى فيها من هو أقل قسوة من الأدمين منفصلاً عن الآخرين حيث إنه يستطيع أن يرى الإنسانية جمعاء تموت دون نبضة واحدة من قلبه» (٩٦) ومن ثم يذهب مع روزانيت إلى الغرفة التي أعدها للأخرى التي لم تأت وينتهي المشهد الدرامى كالآتى : في الساعة الواحدة صباحاً . يوقظ ضرب النار «روزانيت» فنرى «فريدريك» يبكى في الوسادة فتقول له :

« - ماذا بك يا حبيبى الغالى ؟

ويجيب فريدريك : غابة السعادة . كنت أشتهيك منذ فترة أكثر من المحتمل» (٩٧) .

أما في الخارج فتنتظم الانتفاضة عظيمة كأن بدا واحدة تقودها ونراها في الغالب غير نظرة فريدريك : « أيقظه صوت طلقة من نومه فجأة» (٩٨) « ويرغم إلحاح روزانيت ، أصر فريدريك أن يذهب كى يرى ما يحدث» (٩٩) ، ونرى المشهد - من خلال نظر فريدريك الذى يسابع حركات المجموعات الثورية عبر الشوارع . نرى التاريس في الشارع : «وفي الصباح كانت باريس ممتلئة بالتاريس» (٩٩) ، ونسمع صرخات حادة وأصوات الطبل وزغاريد الانتصار» (٩٩) ، بينما تتجدد بلا توقف كتل الجماهير الراكضة مثل «النهر الصاعد» ، ودخولها

أما الكلمات المعلننة ، كلمات السلطة ، فكانت تؤكد الانتصار :

«وهزمت الانتفاضة ، أو كادت ، كما أعلنه تصريح «لكافينيك» ، علق منذ قليل<sup>(٩٦)</sup> . وتبدو هنا انتهازية موقف «دوساردية» من خلال الأسلوب غير المباشر الحر الذي يصف به الراوى ضمير الشخصية في قول يختلط فيه قول الراوى وقول الشخصية : «ربما كان ينبغي عليه أن يكون من الناحية الأخرى مع «الأوفرو» (العمال) . في النهاية فقد وعدوا بأشياء كثيرة لم تنفذ . . . وأيضاً عوملوا بقسوة مبالغ فيها . . . بلاشك كانوا مخطئين ، لكن ليس تماماً ، مع ذلك ، وكان الرجل الطيب معذباً بفكرة أنه قد صارع العدالة»<sup>(٩٧)</sup> .

[وتبدو واضحة سخرية الراوى من خلال هذا المثل للأسلوب غير المباشر الحر] .

لقد أعطينا هذه الأمثلة فقط لإظهار الاختلاف بين المجاز الأدبي للشورة في روائتي (البيضاء) و (التربية العاطفية) : فبينما تعطى تدرجات القول والصورة في (التربية العاطفية) رؤية مركبة وعميقة للصراع الطبقي الذي عاشته فرنسا في عام ١٩٤٨ ، تنقلص في (البيضاء) ثورة مصر ضد الإمبريالية ومعركة المجموعات السرية إلى بعض التصريحات الإيديولوجية لدى الراوى - البطل ، المثقلة بأحكامه الأحادية . وسوف نظهر كيف أن هذه التصريحات تتماثل مع الخطاب السياسي - الإيديولوجي للسلطة المصرية الناصرية في معركتها ضد الشيوعية في هذه الفترة من تاريخ البلاد . فبرغم «رجعية» فلوير المعلننة و«التقدمية» المعلننة ليويسف إدريس ، استطاع المجاز الأدبي أن يوصل دلالة مغايرة للدلالة المتضمنة في رسالة المؤلف المعلننة .

الدراسات المعاصرة أهمية الإيقاع في السرد الروائي . فالإيقاع ينفي ثنائيات الشكل والمضمون ، الإشارة والمشار إليه ، اللغة العادية والشعير . والإيقاع ، حسب «ميشونيك» ، يحقق للأدب أدبيته - سواء أكان شعراً أو نثراً ، بل يرفض الناقد هذه الثنائية أيضاً - تاريخيتها ، دلالتها ، فالإيقاع يتضمن الشخصية وينفي الحيادية المزعومة للغة ، كما ترى نظريات البنائية والسيماية : فاللغة الأدبية لا يمكن أن تنقلص إلى الهياكل والرسوم ، لأنها مشحونة بالانفعالات ، والأشواق ، والقيم ، والمواقف . ودون أن ندخل في هذا السجال بين «ميشونيك» والبنائيين الفرنسيين ، سوف نكتفى هنا بالموافقة على أهمية دور الإيقاع في الرواية : فالإيقاع ينظم بالفعل موضوعات الرواية ويحدد محتوى الشكل من خلال التكرارية ، فيلقى الضوء على قيم الرواية الإيديولوجية والجمالية .

إذا نظرنا إلى «التربية العاطفية» وإلى (البيضاء) من هذا المنظور ، نجد في السروائيتين تكرارية واضحة لبعض العناصر<sup>(٩٨)</sup> - الملل ، السأم ، الإحباط ، الحزن الجارف ، اليأس - وإن اختلفت نغمة الإيقاع في العلاقة بين هذه العناصر والعناصر الأخرى في كل رواية ، فهنا وهناك تتمحور التكرارية حول حب لا يتحقق في إطار أحداث تاريخية متفارقة . وفي الحالتين كليهما يعيش البطل منذ البداية حتى النهاية في مراوحة مستمرة بين الأمل والإحباط ، يجب بطلنة متروجة ولا يعرف حتى النهاية - ولا نعرف معه - إذا كانت قد أحبت أم لا ، تقترب منه أحياناً ، في الحركة نفسها مرتين أو ثلاثاً في الروائيتين ، كي تبعد عنه في لحظة الالتقاء تتركه ييكي في حزن امرأة أخرى نقيضة لها في خفتها وتوجهها الجنسي ، وينتهي البطل إلى يأس تام بعد فشل التجربة وقتل الأمل على مستوى الحب والتاريخ السياسي .

لكن (التربية العاطفية) ، كما رأينا ، تحقق من الناحية الشكلية الجدل بين القصة العاطفية والأحداث الأخرى في تداخل مكثف بين المشاعر ، والأماكن ، والحدث التاريخي . ويظهر من خلال تعدد الأصوات عبر السرد والوصف فعل الزمن المدسّر للأصالة والصدق ، بينا قوى الرأسمالية الاحتكارية تتصاعد في فرنسا ، ملتقية مع فشل الجيل

### ٣) إيقاع الرواية وجمالياتها :

سوف نحاول استخراج هذا المجاز من إيقاع الروائيتين ، إن الإيقاع أى التكرار المنتظم لبعض العناصر المضمونية والشكلية - من الأدوات الشكلية المرتبطة تقليدياً بالشعر ، ولكنها ظهرت حديثاً في تحليل الرواية<sup>(٩٩)</sup> . وقد أبرزت بعض



الطبقى وثورة الشعب وانتصار الرأسمالية الصناعية ، الذى أدى إلى تدهور نسق من القيم ومن الآمال .

أما جماليات (البيضاء) فتقوم على أسلوب آخر فى الكتابة فلا يوجد هنا تفاعل بين مستويات متعددة وصراعية للأحداث المروية ولأصوات مختلفة للشخصيات وفى المجتمع . بل يختصرها جميعاً صوت الراوى . وداخل هذا الصوت استطاع المؤلف أن يمزج بين صوتى الراوى نفسه : الراوى العليم بكل شيء والذى يصدر الأحكام ، والراوى الذى لا يعرف شيئاً ، صوت المحب لسانى ، الحائر دائماً ، بينما تستمر حقيقة البطلة مغلقة للراوى وللقارئ معا . واستطاع المؤلف أن يوصل عبر هذا التردد واللعب بين الصوتين درامية ما ، كما استطاعت شخصية البطل - الضد أو البطل السلبى ، فى جميع مواقع السياسة والمهنة والحياة النقاية والمحب ، أن تعبر عن تناقضات الفترة بين انتصار سلطة وطنية والقمع البوليسى الذى وقع على البلاد . ونجد هنا أهم علامة لتعبير الرواية فيما بين سطورها المعلنة عن جدة هذه الأزمة الكامنة فى التناقض بين وطنية السلطة وقهرها للصوت الآخر .

لكن التقريرية تهيمن على جماليات الرواية وخاصة فى ثلثها الأخير ؛ حيث تظهر - وخاصة فى الفصل السادس عشر - سخرية الراوى من زملائه الثوريين . فيحى بمجد فى البداية شوقى ثم البارودى - برغم بعض السخرية الخافية - كما كان فريدريك موروا واقعاً فى معياره «دى لورييه» ثم «جاك أرنو» ، فعلمه الأول طريق الصعود مع حقد الواصلين ، بينما أظهر له الثانى قضاء «الفن التجارى» أى الخلط بين التجارة والجمال . لكن فى (التربية العاطفية) تنصهر هذه القيم فى نسق جماعى يضافر بين الأصوات والاختيارات الممكنة فى الفترة . أما فى (البيضاء) فتتوقف الدرامية المنسوجة فى صوتى البطل ، والناجحة فى توصيله للأزمة ، لتتحول إلى تقريرية البطل - الراوى التى تتطابق مع خطاب السلطة السياسية فى أواخر الخمسينيات ، حيث ظهرت الرواية أولاً سلسلة فى جريدة (الجمهورية) ، وبدايات الستينيات وحملة السلطة الشرسة ضد الشيوعية ، متهمة إياها بخضوعها لقوى خارجية معادية للبلاد<sup>(١٠١)</sup> ، ويؤكد الانقسام هذه التقريرية . فبرغم وضوح

الرومانسى ، عبر قتل أحلامه ، والقضاء على آماله . أما تكرارية الفشل فى (البيضاء) فتبقى تحت تسلط حكم الراوى - البطل . فغير موعد الساعة الثالثة والنصف مع سائتى ، يتحول الزمن إلى صورة ذهنية ، ويميل على إيقاع الرواية عجز الانقسام ، بين العاطفة والعقل ، بين الحب والالتزام ، بين الفن والسياسة .

ويحدد هذا المجاز المتكرر جماليات الرواية : البطل الذى يجب امرأة متزوجة ، ولا يعرف حتى آخر الرواية إذا كانت تشاركه الحب أم لا - وفى الحالتين تعتبر المرأة المثل الأعلى الذى يتعارض كماهاً وجمالاً مع واقع متدهور . لكن هنا تختلف استراتيجيات الكتابة ومواقع الجمال فى العمليتين .

يتميز أسلوب (التربية العاطفية) بوجود ملح لباريس عبر الرواية كلها حيث نرى باريس لا بوصفها ديكوراً للأحداث ولتأملات البطل ، بل بوصفها باريس الثورة ، باريس الأزمة والتحول ؛ باريس موقع الصراع الطبقي ، من خلال الصور المتداخلة للجموع فى مظاهرات صاخبة ، من خلال العزلة والوحدة القاتلة ، ومن خلال الحركة المذهلة والمثل القاسى ، كما يتميز أسلوب التربية العاطفية بالجدل بين تضامن الراوى مع البطل الرومانسى والانفصال الساخر عنه ، والرؤية المفارقة لضعفه تجاه إغراءات المدينة والصعود الاجتماعى . وتمتد سخرية الراوى إلى جميع شخصيات الرواية ، مستنكرة نزعاتهم البرجوازية الصغيرة ، معبرة ربما عن تشاؤم فلوير الكاتب أمام فعل الزمان وزوال كل شيء ، كما يظهر من قول الراوى أمام قصر «فونتبلو» الصامت بعد انتهاء الملكية : «إن فى داخل القصور الملكية حزناً خاصاً ، يرتبط فى الغالب بضخامتها . بالصمت المدهش بعد الكثير من الصخب ، لشرفها الثابت الذى يشهد من خلال شيوخوتها بزوال الأسر العظيمة ، والتعاسة الأبدية لكل شيء»<sup>(١٠٢)</sup> . فالمفارقة تفرض نفسها بوصفها المجاز الأساسى للرواية ، المبرر للفشل والمنظم لروايته ، الذى يظهر فى المجرى المتصل - المنفصل لدى البطل الداخلى وديمومته المتقطعة بين الحماس والإحباط . وترمز الفصول المتتالية - المتقطعة للرواية بوصفها صورة للبطل ، إلى زمن الأزمة التاريخية التى عاشتها فرنسا بين تفجير الصراع

معنى الرواية على أنها رؤية لتغريب الثورة والذات معا - فالبيضاء هي امرأة لكنها أيضا شعار وهيمنة . إلا أن دلالتها تبقى أسيرة الانقسام بين الذات والموضوع ، ويضيع جمال الرواية في تقريريتها وأحكامها الانقسامية في هذا الصوت المتسلط إيديولوجيا في تقريره للخير وللشر .

\*\*\*

الرواية عبر الأقوال المتعددة . فحتى إذا كان الموقف الأساسي للروائي واضحا - فساد الزمان والأماكن وعينية كل شيء - إلا أن تكسير الأصوات بأصوات أخرى مفارقة يخلق ثراء للزمن المروي في انكساره وتفتته وتحوله المؤلم . أما في (البيضاء) ، فبرغم سخرية الراوي - البطل ورغم الصوت التهكمي الذي يعبر عن رومانسية البطل المختلطة بخيسته - يبقى الانقسام القيمة الأساسية التي تقوم عليها جماليات الرواية .

وفي نهاية هذه القراءة للروائيتين ، يتعين علينا أن نرجع إلى موضوع الزمن التاريخي ، زمن الأزمة المطروحة هنا وهناك ، في علاقة الأدب بالواقع - هذا السؤال الذي لا يجد حلا مرضيا حتى الآن - هل استطاعت الرواية أن توصل الأزمة الذي صرح المؤلف برغبته في تصويرها حسب أقواله المدونة خارج النص ؟ هنا تأتى - كما حاولنا أن نظهر - أهمية المفارقة . فالمفارقة في (التربة العاطفية) استطاعت أن تدخل التشكيك في خطاب

وهنا نسمح لأنفسنا بتقديم فرضية : أليس هذا الانقسام بين الذات والموضوع الذي ظل لمدة طويلة يعوق انطلاق روايتنا العربية ، برغم الكثير من الأعمال الجميلة ، يرجع إلى أن المفارقة الروائية - المسافة التي تقرب - شكلا لا يتطور إلا مع تفجؤ المجتمعات ، عبر إنضاج الوعي الطبقي وازدهار الجماليات القائمة على الحرية الحقيقية : الرؤية الرافضة للسلطة والناقدة للحياة وللذات معا ؟

## الهوامش :

١ - انظر : بلاغة المفارقة Vossius "Rhetorique de l'ironie in Poétique Novembre 1978, no 36, p. 497

أشكر الصديقة سيزا قاسم لما قدتمت لي من مراجع في «المفارقة»

٢ - انظر : Booth, Wayne c, A Rhetoric of irony, The university of chicago press, chicago and London, 1974.

٣ - انظر : Bourgeois, René, L'Ironie romantique Presses universitaires de Grenoble, 1974.

Allemann, Bédaride, "De l'ironie en tant que principe littéraire in poétique nt 36

المفارقة الرومانسية وأيضا في المفارقة من حيث هي مبدأ أدبي

٤ - انظر : Lukacs, Georges, La Théorie du Roman, ed. Gonthier, Paris 1963, p. 84

يقول لوكاتش : «إن الرواية ملحمة عالم بلا آلهة»

٥ - أمينة رشيد ، «حول بعض قضايا نشأة الرواية» في فصول ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٦

٦ - انظر : اعتدال عثمان ، «البطل المعضل بين الانتهاء والاعتراب» ، في فصول المجلد الثاني ، العدد الثاني ، يناير فبراير ، مارس ١٩٨٢

٧ - ومع ذلك نستطيع أن نظهر دراسة معمقة لقصة حب أن إيديولوجيا يوسف إدريس لا تختلف كثيرا بين «الإيجابية» الظاهرة للبطل في هذه الرواية وسلبية بطل البيضاء .

٨ - فلوير في خطاب إلى جورج صاند ، ديسمبر ١٨٦٦ . ويقارن فلوير في خطاب آخر روايته مع رواية صديق له - القوي الضائعة ولكيم دوكان - قائلا : «كنا كذلك غاما في شبابتنا ، كل رجال جيل سوف يجدون أنفسهم هنا» ، انظر :

Castex, P.G., Flaubert l'Education sentimentale, C D U Paris « Les Cours de Sorbonne »

٩ - يوسف إدريس ، كتاب الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠ إشراف اعتدال عثمان ، ص ٤٦٥

- ١٠ - المرجع نفسه ، ص ٦١٢ .  
 ١١ - انظر :  
 استهلالا إلى الطوبائية  
 ١٢ - Hamon, philippe, "Texte littéraire Valeurs et evaluations in Actes du colloque international de Narratologie et Rhetorique dans les littératures Française et Arabe le Caire 4-6 Avril 1988, p. 38  
 النص الأدبي ، قيم وتقييمات  
 ويشير الناقد هنا إلى أهمية البدايات والنهايات في البرنامج السردى للرواية .  
 ١٣ - انظر :  
 Flaubert, L Education sentimentale, in oeuvres, ed Gallimard, Paris 1952, P. 34  
 التربية العاطفية  
 ١٤ - يوسف إدريس ، «البيضاء» في الروايات دار الشروق ، القاهرة ص ٤٦٩/٩ ، ١٩٨٧  
 ١٥ - التربية العاطفية ، ص ٣١٨  
 ١٦ - نفسه ، ص ٤٥٧  
 ١٧ - البيضاء ، ص ٨٠٨/٣٤٨  
 ١٨ - انظر ،  
 DURRY, Marie-Jeanne, Flaubert et ses projets inédits, Nizet, Paris 195, p. 134.  
 فلوير ومشاريعه غير المنشورة  
 ١٩ - التربية العاطفية ، ص ٣٤  
 ٢٠ - نفسه ، ص ١٢٤  
 ٢١ - نفسه ، ص ٩٦  
 ٢٢ - نفسه ، ص ١٢٠  
 ٢٣ - نفسه ، ص ١٣٢  
 ٢٤ - البيضاء ، ص ٥٨٤/١٢٤  
 ٢٥ - نفسه ، ص ٤٦٩/٩  
 ٢٦ - التربية العاطفية ، ص ١٥٩  
 ٢٧ - نفسه  
 ٢٨ - نفسه ، ص ٤٣٤  
 ٢٩ - نفسه ، ص ٤٤٦  
 ٣٠ - البيضاء ، ص ٥٩٤/١٣٤  
 ٣١ - انظر فصول ١٩٨٢ ، مقال اعتدال عثمان ، «البطل المعضل ...» سابق ص ٩٦  
 ٣٢ - نفسه  
 ٣٣ - البيضاء ، ص ٥٧٤/١١٤  
 ٣٤ - التربية العاطفية ، ص ١١٨  
 ٣٥ - نفسه ، ص ٣٢٩  
 ٣٦ - نفسه ، ص ٣٣  
 ٣٧ - نفسه ، ص ١٢٨  
 ٣٨ - نفسه ، ص ١٢٩  
 ٣٩ - نفسه ، ص ٤٢  
 ٤٠ - نفسه ، ص ٣١٧  
 ٤١ - البيضاء ، ص ٥١٠/٥٠  
 ٤٢ - نفسه ، ص ٦٨٦/٢٢٦  
 ٤٣ - نفسه ، ص ٧١٤/٢٥٤  
 ٤٤ - يوسف إدريس ، كتاب الهيئة ، ص ٤٦٥  
 ٤٥ - وتصل هنا عبر التحليل الداخلى للنص للنتيجة نفسها التى وصل إليها الناقد فاروق عبد القادر عبر قراءته للبيضاء في شروط نشرها بين الجمهورية والكتاب النهائي . انظر أدب ونقد ، مارس ١٩٩١ : «البيضاء» : أوراق يوسف إدريس القديمة وأقواله الجديدة» ، ص ٢١ - ٣٢ .

- ٤٦ - البيضاء ، ص ٥٢
- ٤٧ - التربية العاطفية ، ص ٣٣
- ٤٨ - البيضاء ، ص ٥٣/٥١٣
- ٤٩ - في العلاقة بين البيضاء وميرة حياة يوسف إدريس انظر : ناجي نجيب ، الحلم والحياة في صحبة يوسف إدريس ، الهلال ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٢ وما بعدها .
- ٥٠ - البيضاء ، ص ٥٩/٥١٩ .
- ٥١ - انظر جورج لوكاتش ، بلزاك والواقعية الفرنسية .
- ٥٢ - البيضاء ، ص ٥٧/٥١٧
- ٥٣ - نفسه ، ص ٨٠/٥٤٠
- ٥٤ - نفسه
- ٥٥ - نفسه ، ص ١١٧/٥٧٧
- ٥٦ - نفسه ، ١٧٢ ، ٦٣٢
- ٥٧ - البيضاء ، ص ١٨١/٦٤١
- ٥٨ - نفسه ، ص ١٣٧/٥٩٧
- ٥٩ - نفسه ، ص ١٠٠/٥٦٠
- ٦٠ - نفسه
- ٦١ - التربية العاطفية ، ص ٣٢٢
- ٦٢ - نفسه ، ص ٤٠٠
- ٦٣ - نفسه ، ص ٣٣
- ٦٤ - اسم كان يعطى للشبان ذوي المنظر الرومانسي : الشعر الطويل والوجه الشاحب والمظهر الحزين ، «البوهيمي» .. إلخ .
- ٦٥ - التربية العاطفية ، ص ٨٢
- ٦٦ - نفسه ، ص ٩٦
- ٦٧ - نفسه ، ص ١٠٨
- ٦٨ - نفسه ، ص ٣٤
- ٦٩ - نفسه
- ٧٠ - نفسه ، ص ١٣٣
- ٧١ - نفسه ، ص ١٣٤
- ومن المثير للاهتمام ملاحظة أن عيني سائقى السرداوين ، يرجع جمالها في البيضاء ، إلى التشابه بين جمال المحبوبة ورداءة ما حولها .
- ٧٢ - التربية العاطفية ، ص ٣٦
- ٧٣ - نفسه .
- ٧٤ - نفسه ، ص ١٠٠
- ٧٥ - نفسه ، ص ٤٠٩
- ٧٦ - نفسه ، ص ١٢٣
- ٧٧ - نفسه ، ص ١٣٤
- ٧٨ - نفسه ، ص ١٢٠
- ٧٩ - نفسه ، ص ٣٥٥
- ٨٠ - نفسه
- ٨١ - نفسه ، ص ٣٥٩
- ٨٢ - نفسه ، ص ٣٥٠
- ٨٣ - نفسه
- ٨٤ - نفسه ، ص ٣٦٥
- ٨٥ - نفسه ، ص ٣١٥
- ٨٦ - نفسه

٨٧ - نفسه

لنلاحظ هنا التشابه مع سلوك يحيى ، الذى حاول أن يهرب من حب سائى ، التى رفضته ، إلى اللهومع لورا . فهنا الانتقال نفسه من المرأة المثالية ، الجميلة البعيدة الكاملة ، إلى المرأة سريعة الانفعال ، الأكثر دونية ، الباحثة عن المتعة الجنسية والتى لا تستطيع أن تحب حتى النهاية .

٨٩ - نفسه ، ص ٣١٦

٩٠ - نفسه .

٩١ - نفسه ، ص ٣١٧

٩٢ - نفسه ، ص ٣١٨

٩٣ - نفسه ، ص ٣٥٠

٩٤ - نفسه ، ص ٣٦٥

٩٥ - نفسه ص ٣٦٥ - ٣٦٦

٩٦ - نفسه ص ٣٦٥

٩٧ - نفسه ، ص ٣٦٨

٩٨ - انظر :

Meschonnic, Henri, Critique du rythme نقد الإيقاع وأحمد الزعبي في الإيقاع الروائى نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية دار الأمل ، عمان

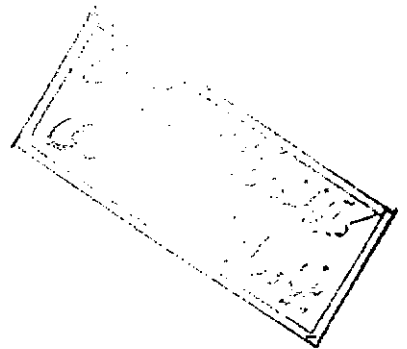
١٩٨٦ وأيضا 56/ 1982 "Le rythme et le discours in Langue francaise, 56/ 1982 الإيقاع والخطاب .

٩٩ - عن التكرارية في التربية العاطفية انظر :

RIMMON-KENAN, shlomith, "Qu'est- ce qu'un theme"? in poétique 64/ 1985 ما التيمة

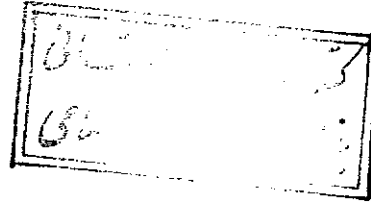
١٠٠ - التربية العاطفية ، ص ١٠٠

١٠١ - انظر فاروق عبد القادر ، المقال المشار إليه سابقا .



# استشراق الحكاية :

## ألف ليلة وليلة في القصة الأمريكية



سعد البازعي

( ١٨٣٩ )، عنوانها ( أفضل المختارات من أسرار الليالي العربية ) نجد تعبيراً عن الاستغراب من أن هذا العمل لم يكن محل تقدير كبير في موطنه الأصلي : « فقد اعتاد المثقفون العرب أن ينظروا باحتقار للكتابات القصصية ؛ ومع أن الحكايات تمثل تراثهم الشفوي ، فإن قراءتها ظلت تعتبر مضيفة للوقت » . ثم تشير كاتبة المقدمة إلى أن « بقية العالم لم تكن لديه لحسن الحظ هذه النظرة إلى الليالي العربية » . ويتضح أن المقصود ببقية العالم هو الغرب إذ إن الأمثلة تترى على الومع الغربي بشهرزاد وحكاياتها في الفنون والآداب الغربية من مقطوعة « شهرزاد » الموسيقية لرمسكي كورساكوف إلى قصيدة تينيسون « ذكريات الليالي العربية » إلى رواية جون بارث القصيرة ( دنيا زادياد ) وهي النموذج حديث للحكاية الإطارية تروىها أخت شهرزاد الصغرى . (٢) .

إن احتفاء الغرب بـ ( ألف ليلة وليلة ) يتجاوز بالفعل احتفاء العرب أو غيرهم من الشرقيين بها . وقد شهدت القرون الثلاثة التي نعيش نهايتها امتلاء الثقافة الغربية بالترجمات والمختارات وأنماط المحاكاة والتضمين والتمثيل وعبارات

صدرت العام الماضي، ( ١٩٩١ )، للروائي الأمريكي جون بارث - وهو أحد أبرز الروائيين الأمريكيين المعاصرين - رواية عنوانها ( الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار ) (١) ولن يحتاج القارئ للمضى إلى أبعد من صفحة المحتويات ليتبين المرجعية الدلالية للعنوان وللنسيج الروائي نفسه : فـ شهرزاد والسندباد وهارون الرشيد وبغداد كلهم هنا يعلنون عن ( ألف ليلة وليلة ) بما هي حضور أساسي في عمل روائي طالع للتو من خضم الحياة الثقافية الأمريكية . ومع أن ردود الفعل النقدية لهذه الرواية لم تتبلور بعد ، فإن من المستبعد أن يكون الحضور الأساسي لـ ( ألف ليلة وليلة ) فيها مثار دهشة بحد ذاته لنقاد بارث ومتابعيه في الولايات المتحدة وخارجها . يعود السبب الأول في ذلك إلى مألوفية تلك القصص الشرقية في أعمال ذلك الكاتب ومنذ فترة مبكرة بوصفها مصدراً رئيسياً لتقنية القص وفلسفته . يضاف إلى ذلك السبب الأقدم وهو شيوع استعمال ألف ليلة أو الليالي العربية - كما تسمى أحياناً - في الآداب الغربية عموماً منذ أن احتضنتها أوروبا في مطلع القرن الثامن عشر وتعهدتها بالرعاية والانتشار .

في مقدمة طبعة أمريكية جديدة اختيرت من ترجمة وليم لين

سوء الفهم والتناول ينطوي ، أحيانا ، على أخطاء لا تقتضيها الضرورة الفنية أو الإبداعية وإنما ينتج عن إهمال سببه الحقيقي موقف ثقافي متعال ، إن لم يتعمد الإساءة فإنه لا يخشى حدوثها . وسيرد في هذا المقال عدد من الأمثلة أحسب كافيا لإيضاح ما أشير إليه من سوء الفهم والتناول بجانبية المشار إليها ، مثلما سترد أمثلة من التوظيف الفني البحث لـ ( ألف ليلة وليلة ) بما تثيره من تقنيات وإشكاليات قصصية . لكننا سلاحظ أن التفريق بين هذه الجوانب التوظيفية لا يحدث في الأعمال القصصية نفسها ، بل سنجد الجوانب متداخلة بفضى بعضها إلى بعض على نحو يجعل الفصل بينها عملا تحليليا مجردا ليس أكثر .

وإن كان من إضافة لهذا المدخل التاريخي النظري السريع فهى أن هذا المقال ينطلق من قناعة نقدية فلسفية تلخص في أن الأدب خطاب إبداعى ثقافى بالمفهوم الذى طرحه ميشيل فوكو وأضاف إليه إدوارد سعيد ؛ أى أن العملية الإبداعية خاضعة إلى حد ما لمقتضيات حركة الثقافة بوصفها كلاً ولراهنية التصورات والاحتياجات السياسية والاجتماعية وما يتصل بها<sup>(١)</sup> .

وإن سلمنا باستقلالية العمل الأدبى فإنما نسلم باستقلالية نسبية ومحدودة بمقتضى اضطرابه المدخول باستمرار في علاقة شد وجذب مع قوى الثقافة والمجتمع المحيط ، وهو بالتالى أبعد ما يكون عن التصور الشكلاى الرومانتيكى للأدب بما هو إبداع خالص أو متجاوز . وستأتى النماذج المتأمله هنا من القصة الأوروبية والأمريكية خاصة في تماسها وتداخلها مع الموروث الشرقى المتمثل بالدرجة الأولى بـ ( ألف ليلة ) لتؤكد ما أذهب إليه . فسيوضح أننا في الأعمال المطروحة إزاء خطاب غربي استشراقى له قواعده وسماته الممتدة على مساحات ضخمة زمانيا ومكانيا من الأدب الغربية . وما يناقشه هذا المقال ليس سوى جزئية من هذا الخطاب العريض الممتد إلى الأدب اليونانى القديم ، والذى دخل الأدب الأمريكى منذ بدايات تكوينه متلبسا بخصوصية ذلك الأدب دون أن تنقطع صلته بأصوله الأوروبية . ولو لخصت سمات الخطاب المشار إليه فسأقول إنها تتضمن اصطناع كيان جغرافى وثقافى وإنسان اسماء

الإعجاب التى لا حدود لها . وكان من أبرز نتائج هذا كله ولادة ما عرف بـ « الحكاية الشرقية » ، أو الحكاية ذات الطابع الشرقى الوهمى Pseudo- Oriental tale ، أو ما يمكن أن نسميه بدقة أكبر « الحكاية الاستشراقية » التى بدأت تنتمى مع ترجمة الفرنسى جالان لـ ( ألف ليلة وليلة ) في مطلع القرن الثامن عشر وكان من نماذجها ما كتبه وليم بيكفورد ولورد بايرن وساوذى وتوم مور وتيوفيل جوتييه وإدجار آلن بو ، وغيرهم كثير على امتداد خارطة الأدب الغربية في القرون الثلاثة الأخيرة<sup>(٢)</sup> .

غير أن الوقوف على حقيقة هذه الحياة الضخمة التى لم نزل ألف ليلة وليلة تنعم بها في الغرب لا يمنع الوقوف على حقيقة أخرى هى أن تلك القصص العربية - الشرقية لم تقم فقط بدور الملهم أو « الحافز الأهم » ، حسب تعبير د . سهر القلماوى ، ولعناية الغرب بالشرق عناية تتعدى النواحي الاستعمارية والتجارية والسياسية<sup>(٣)</sup> . صحيح أن ( ألف ليلة ) قدمت الشرق العربى من منظور ثرى بالخيال والإبداع القصصى ، ولكن توظيفاتها المختلفة في الغرب لم تكن دائما خلوا من سوء الفهم أو سوء التناول . فإلى جانب تحولها إلى مصدر للإعجاز القصصى الخلقى بالمحاكاة اشتمكت ( ألف ليلة ) في ذهن الغربى اشتباكا نصوصيا بمكان ولادتها على نحو اتحد من خلاله الشرق العربى وغير العربى مع مضمون الحكايات الغرائبى غالبا . أو بتعبير آخر ، أصبحت ( ألف ليلة وليلة ) بعفاريها وسحرها وإباحيتها مفتاحا رئيسا لمعرفة الشرق في ذهن الغربى<sup>(٤)</sup> . وإذا كان في تلك القصص ما يصف فعلا جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية في الشرق أثناء الفترات التى دونت بها ، فإن ذلك لا يرقى أبدا إلى مستوى التعميم والمطابقة التى تفصح عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين في توظيفاتهم المختلفة .

وثمة جانب آخر لسوء الفهم والتناول ، يتجلى في أن توظيف ( ألف ليلة ) يعكس أحيانا موقفا من الموروث الشرقى يتسم بقدر من الاستخفاف أو عدم الاكتراث بما يمكن أن نسميه الشخصية الاعتبارية لذلك الموروث . وبعبارة أخرى ؛ فإن

كبير بشروط الخطاب الاستشراقى ، فإن ذلك لم يعن خلوده من القيم الخيالية والإبداعية أو حتى من الإعجاب بالشرق أو ثقافته الموروثة . ذلك أن خطابا كالأستشراق الأدبى لا يتضمن بالضرورة نوعا من العداء أو تدنيًا فى مستوى التعامل من الناحية الجمالية ، وإنما هو انقياد طبيعى لمعطيات الثقافة والظروف المحيطة ، شأنه فى ذلك شأن ما قد يحدث لآى خطاب فى أية ثقافة أخرى .

الشرق يمثل فى الأعمال الأدبية بوصفه نقيضا أو ظلًا للغرب يمكن التغزل به أو الإساءة إليه ، لكن دون اتحاد معه . فالمسافة قائمة دائما بين الشرق والغرب سواء تمثل الشرق بشخصية مكروهة غالبا ، أو باعثة على الحيرة وبعض الإعجاب فى النادر ، كشخصية النبی محمد صلى الله عليه وسلم ، أو بشخصية فاتنة دائما كشهرزاد .

أما النماذج القصصية المدروسة هنا فسيلاحظ أنها تختصر التاريخ الأدبى الأمريكى على مدى القرنين التاسع عشر والعشرين . على أن ذلك لم يكن المعيار الوحيد أو الأهم لاختيار النماذج . فلربما فاقه فى الأهمية كون الأعمال المختارة لكتاب مهمين داخل الأدب الأمريكى وخارجه . إدجار آلن بو ومارك توين وثيودور درايزر وجون بارث بعض من أعلام الأدب فى الولايات المتحدة ، وتوظيفهم لـ ( ألف ليلة وليلة ) يكتسب الكثير من أهميته ودلالته من هذه الناحية . فإذا أضيفت إلى ذلك المواقع التاريخية لكل كاتب ، اكتسبت التوظيفات مدلولات أكثر عمقا . وتوضح هذه الجوانب ضرورى فى هذا المدخل السريع للموضوع لما قد يستشعر من هامشية فى بعض النماذج قياسا إلى البعض الآخر ، أو قياسا إلى أعمال أخرى أكثر شهرة للكاتب نفسه .

## - ١ -

القصة التى نشرها إدجار آلن بو عام ١٨٤٥ بعنوان (حكاية شهرزاد الثانية بعد الألف) توضح الكثير مما أشير إليه <sup>(٩)</sup> . فهى من ناحية حكاية استشرافية تتمثل الحكاية الشرقية كما مثلتها ( ألف ليلة وليلة ) بما تتضمنه من تقنيات وفلسفة قصية ، وهى من ناحية أخرى نموذج للخطاب الاستشراقى فى كيفية تعامله مع الشرق بما هو كيان إنسانى وجغرافى وبما هو موروثة . المشكلة التى يواجهها المحلل مثل هذا النص هى طابعه الفكاهى الساخر الذى يمكنه من سحب البساط من تحت أية محاولة للتحليل الجاد . لكن التغلب على هذه الصعوبة قد يتم على عدة محاور منها الطابع الفكاهى نفسه . فستضح أن فكاهية القصة متصلة بخاصية الاستخفاف التى سفت الإشارة

لقد قمت فى مشروع سابق بدراسة تشكيلات هذا الخطاب فى الأدب الأنجلو- أمريكى فى القرن التاسع عشر متبعا نشأته وتطوره منذ العصور الوسطى الأوربية <sup>(١٠)</sup> . وأحسب أننى فى هذا المقال أقف على نماذج أخرى فى الأدب الأمريكى مرتبطة فى مجملها بالسباق العام للاستشراق الأدبى الأوروبى وتغفر فى الوقت نفسه مجراها المميز ضمن سياقها الخاص فى التكوين الأمريكى على المستويات الثقافية والسياسية والأدبية . يقول د . فؤاد شعبان فى دراسة لـ ( جذور الاستشراق فى أمريكا ) إن رؤية الأمريكين لأنفسهم منذ وقت مبكر بوصفهم « شعبا غنارا وأمریکا بوصفها أرض الميعاد » شكلت أساس الاستشراق الأمريكى الذى استمد بناءه الكلى من الوعى الأمريكى بالشرق وشعوبه وثقافته . فقد اطلع الأمريكيون على الكثير من جوانب التراث الإسلامى ، وتأثرت مواقفهم بذلك التراث وبـ « الشعبية الواسعة لـ ( الليالى العربية ) وما ظهر من أعمال تحاكيها » . ثم يضيف :

« انطلاقا من طبيعة هذه العوامل المؤثرة فى التعليم والنمو الثقافى الأمريكى ، فإن الأمريكين عندما سافروا إلى الشرق كانوا فى معظم الحالات يسعون إلى تحقيق رؤى يا صهيون أو حلم بغداد » <sup>(١١)</sup> .

فى الجانب الأكبر من النماذج القصصية التى تناقشها هذه الدراسة رؤى يمتزج فيها حلم بغداد برؤى يا صهيون وقد اتخذت هذه الرؤى أبعادا أكثر دنيوية ، تتحول بمقتضاها أرض الميعاد فى رؤية الأمريكين الأوائل إلى أرض التصوق الحضارى والخلافة البشرية ، التى تحول الكاتب الأمريكى نوعا من التعامل الحر والفرقى مع الشرق وموروثات العالم غير الأمريكى . ولكن إذا كان ذلك التعامل قد جاء محكما إلى حد



لكن هذه البدهية لا تنطبق على النص الذى أمامنا ، لسبب بسيط هو معنى مؤلفه إلى التوثيق وتوخية الدقة فى المعلومات الكثيرة المدونة فى هوامشه تعليقا على ما يراه السندباد فى رحلته مما يخلق مفارقة طريفة بين علمية الهامش وهزلية النص :

« وحين مضينا فى رحلتنا وجدنا منطقة تنمو فيها الخضروات ليس فى التربة ، وإنما فى الهواء وكانت هناك أنواع أخرى تنمو من مادة خضروات أخرى ... » ( ص ٥٠٩ ) (١١)

ويأتى التعليق فى الهامش ليذكر أولا الاسم العلمى اللاتينى للنبتة الأولى « إبيديريون فلوريبريس » من عائلة أوركيديوثم يشرح كيف تنمو تلك النبتة وسطح جذورها متصل بنبتة أخرى ، إلى غير ذلك من أمثلة كثيرة لا يتسع المجال لذكر المزيد منها . ومن الطريف هنا أن معظم المعلومات المدونة فى هوامش الحكاية الثانية بعد الألف مستقاة من كتاب نشر عام ١٨٤٢ بعنوان «سلسلة من المحاضرات» لرجل يدعى الدكتور لاردنر . والطرفة فى أن « بو » كان قد هجا الرجل الذى كان يتكسب بالمحاضرات الشعبية حول المكتشفات العلمية ، ولكنه ، أى « بو » ، لم يتردد فى استقاء معظم ملاحظاته الأربع والثلاثين من كتاب لاردنر ، حين أراد هو أن ينشر حكاية تقوم على وصف عجائب العصر من النوع الذى عرفه قراء المجلات الشعبية فى ذلك العصر ( ص ٥٠٢ ) . « ومع أن شهرزاد تدفع حياتنا ثمنا للحكاية ، فإن كل ما فى الحكاية للمتعة ، ومن الواضح أن « بو » مهتم بتجميع غرائب العلم بقدر ما هو فخور بالإنجازات الميكانيكية لعصره مثله مثل أى مشجع للتقدم » ( ص ٥٠٢ ) .

لإبراز تقدم العصر وغرابة العلم ، وأنه يكون أحيانا أشد غرابة من الخيال ، احتاج الكاتب الأمريكى إلى إطار قصصى تخرج منه شخصية غارقة فى تكوينها الثقافى المغاير كشخصية شهریار الشرقى المسلم الذى يعرف القرآن . وحين تظهر هذه الشخصية عاجزة عن استيعاب منجزات العصر ومنسجمة فقط مع أفقها الخرافى المثير للمفارقة والضحك ، فإنه لا يسم « بو »

اليها بوصفها سمة من سمات الخطاب الاستشراقى . فلاحداث الأثر المضحك لا يجد الكاتب حرجا من التصرف بحرية بما يعرفه من الموروث الشرقى متكتئا على التصورات الغربية عنه ، ومتسقا فى ذلك مع مجريات الخطاب وآلياته .

الموروث الشرقى المشار إليه هنا لا يقتصر على ( ألف ليلة وليلة ) ، وإنما يتضمن أيضا القرآن الكريم واللغة العربية . من ألف ليلة يستمد « بو » رحلات السندباد لينسج على منوالها رحلة أخيرة إلى القرن التاسع عشر يرى فيها السندباد بعض عجائب العلم المعاصر من مكتشفات ومخترعات يرفض شهریار تصديقها ويحكم نتيجة ذلك على شهرزاد بالإعدام . وتأتى اللغة العربية فى ردود فعل شهریار التعجبية إزاء ما يسمع ، وهى فى الغالب عبارة عن مهمات لا معنى لها ، لكن « بو » يعلق - للفاكهة كما هو واضح - قائلا إنها كانت عربية دون شك مستبقا بذلك ما نسمع حاليا فى بعض الأفلام السينمائية الأمريكية خاصة حين تنطلق الشخصوس العربية تمهم كلاما لا معنى له ويقدم بوصفه عربيا (١٢) .

• أما القرآن الكريم فيستشهد به « بو » فى منعطف أساسى من حكاياته ، لأنه يتصل مباشرة بالعبارة التى تصدر الحكاية على نحو يوحى بأن النسيج القصصى جاء ليثبت مصداقها . والعبارة هى « الحقيقة أغرب من الخيال » التى يتضح تدريجيا أنها تصف رد فعل شهریار نحو ما يسمع ( وليس رد فعل قراء « بو » ممن يألفون المخترعات والمكتشفات الموصوفة ) . غير أن شهریار الذى لا يصدق ما يسمع يجد فجأة ما يصدقه حين تذكر شهرزاد على لسان السندباد أنه رأى قارة بأكملها تحملها بقرة بزرقة السماء ولها ما لا يقل عن أربعمئة قرن . ويوثق « بو » اقتباسه فى الهامش مشيراً إلى أنه من « قرآن سيل » - أى من ترجمة جورج سيل لمعان القرآن التى ظهرت لأول مرة فى عام ١٧٣٤ فى إنجلترا . والالفت للنظر هنا ليس الخطأ فى الاقتباس فحسب ، وإنما رد فعل شهریار تجاه ما يسمع عنه من كشوفات علمية ( ص ٥١٠ ) (١٣) .

فما يتعلق بالاقتباس لا شك أن من الطبعى أن لا يطالب عمل أدبى بالدقة أو حتى بالصحة فى إيراد المعلومات أو نسبتها .

والخرافات الشعبية والشرقية ونص مقدس كالقرآن . ولا شك أن ثمة أسباباً عدة وراء ذلك ، منها الحرية النسبية التي وجدها ، ووجدها غيره ، في تناول الموروث الشرقي الإسلامي ، بشكل يتعذر عادة في تناول الموروث الغربي المسيحي . وما يؤكد هذه الحرية النسبية ما أشار إليه توماس كارلايل عام ١٨٤١ ، أى قبل صدور حكاية « بو » بأربعة أعوام فقط ، في معرض تبريره لاختيار محمد صلى الله عليه وسلم ليكون أنموذجاً للبطل بوصفه نبياً : « لقد اخترنا محمداً ليس لأنه أرفع الأنبياء شأنًا ، ولكن لأنه الذى نجد حرية أكبر عند الحديث عنه »<sup>(١٨)</sup> . وفى هذا الكلام تبيان لإحدى القواعد الأساسية للخطاب الاستشرافي ، الذى من قواعده أيضاً انغلاقه على نفسه نتيجة التراكم المعرفى والإبداعي واستمداد مشروعته من ذاته أى من نماذج التوظيف السابقة .

لقد وجد إدجار آلن بو عند بيكنفورد ومور وبايرن وسوزى نماذج يمكن احتذاءها فى توظيف الحكاية الشرقية كما تمثلت فى ( ألف ليلة وليلة ) قبل أى عمل آخر . وجدد الإمكانات الإبداعية لتحويل الحكاية ومزج المعلومات وتوثيقها والخروج بالتالى بما يمكن اعتباره معادلاً فنياً واقعياً - وغريباً بالطبع - للشرق العربى الإسلامى . كتب بيكنفورد إلى صديقه سامويل هينلى الذى ترجم ( فاتك ) من الفرنسية التى ظهرت بها أساساً والذى أعد الخلفية المعلوماتية للرواية : « المعلومات التى أريد بشكل ملح تتصل بالنظام الداخلى لقصر الخليفة . . . » ، وبعد ذكره أحد المصادر المحتملة يقول : « ولكن ربما كان من الأفضل أخذها بالنسبة من الحكايات العربية » ، وهو يقصد ( ألف ليلة وليلة ) دون شك ، التى يشير فى مكان آخر إلى أنه قرأها منذ زمن بعيد : إلى حد أننى لم أعد قادراً على تذكرها بدقة كافية للاستشهاد بها »<sup>(١٩)</sup> .

يقول أحد محررى أعمال « بو » إن من المحتمل أن الكاتب الأمريكى لم يقرأ ألف ليلة وليلة<sup>(٢٠)</sup> ، ويستند فى ذلك إلى عنوان حكايته : « الحكاية الثانية بعد الألف » بدلا من « الليلة الثانية بعد الألف » ، وكان « بو » ظن أن فى الكتاب ألف حكاية وحكاية وأراد أن يضيف إليها حكاية أخرى بدلا من ليلة أخرى ، كما فعل من قبله الفرنسى تيوفيل جوتييه والأمريكى

بعد ذلك ما إذا كان القرآن هو فعلاً مصدر الخرافة أم لا . فمن الذى سيسعى بين قراء « بو » إلى التأكد من صحة هذا المرجع بالذات ؟ ولعل بعض أولئك القراء ، إضافة إلى رواسب قديمة من الجهل وسوء الفهم والكراهية إزاء المسلمين ، قد اطلعوا مثله على رواية وليم بيكنفورد ( فاتك ) أو ( الوائق ) التى نشرت بوصفها « حكاية عربية » عام ١٧٨٦ ، والتى تحكى قصة عن الخليفة العباسى الواثق بالله وسعيه الجنون لامتلاك القوة والخلود ، فى إطار غرائبى مألوف فى القصص القوطى Gothic . فسيجد أولئك القراء فى قصة بيكنفورد مغارقة بين موقف أم الواثق نحو العلوم التى تعلمتها من بلادها ، اليونان ، فجلبتها معها ، والموقف الإسلامى إزاء تلك العلوم « التى يكرهها المسلمون الطييون كراهية شديدة »<sup>(٢١)</sup> .

إذا ساعد هذا المثال من قصة سابقة على تفسير رد فعل شهریار نحو المكتشفات العلمية ، فإن مثالا آخر سيساعد على فهم موقف الكاتب الأمريكى نفسه إزاء ما بين يديه من موروث شرقى . ففى قصيدة مطولة للشاعر والقاص الإنجليزى الرومانتيكى توم مور عنوانها « عشق الملائكة » ( ١٨٢٢ ) نجد وصفاً للكيفية التى وقع بها ثلاثة من الملائكة فى العشق بعد سقوطهم من السماء ، وذلك على النمط الشعبى لحكاية هاروت وماروت . فحين هوجم مور لتعامله مع الملائكة بشكل يخلو من التوقير سارع إلى تحويلهم من ملائكة مسيحيين إلى ملائكة مسلمين<sup>(٢٢)</sup> . والمعروف أن مور كان من الكتاب الذين تأثر بهم « بو » فى مطلع حياته الإبداعية<sup>(٢٣)</sup> .

فى قصيدة « إسرائيل » التى توضح مدى اهتمام « بو » بالموروث الإسلامى<sup>(٢٤)</sup> ، خاصة القرآن الكريم ، نجد استشهاداً آخر بالقرآن استقاء « بو » مرة أخرى من ترجمة « سيل » ولكن بشكل خاطئ<sup>(٢٥)</sup> . ففى مقدمة « سيل » لترجمته ترد إشارة إلى أن الملك إسرائيل أجمل المخلوقات صوتاً ، لكن « بو » بدلا من نسبة الإشارة إلى « سيل » ينسبها إلى القرآن ، بل وأكثر من ذلك يضيف إليها وصفاً رومانتيكياً يجعل من شرايين قلب إسرائيل عوداً . والواضح فى كل هذه الأمثلة أن الكاتب الأمريكى لا يرى فرقاً بين الأساطير

إن مقارنة سريعة بين حكاية «بو» والحكاية التى نشرها الفرنسى جوتييه عام ١٨٤٢ بعنوان الليلة الثانية بعد الألف ستساعد على إيضاح ما تحولت إليه الحكاية الاستشراقية عند الكاتب الأمريكى . ففى حكاية جوتييه نجد راويا أقرب إلى أن يكون المؤلف نفسه جالسا فى منزله بفرنسا ، وإذ بفستانين تدخلان عليه إحدهما شهرزاد والأخرى أختها دنيا زاد ، فتطلب الأولى منه أن ينقذها بحكاية تقصها على شهریار بعد أن انتهت الليالى واستفدت حكاياتها . عندئذ يقص عليها الراوى - المؤلف حكاية تشبه تلك التى نجدتها فى ألف ليلة عن شاب مصرى يقع فى العشق يبحث عن محبوبته إلى آخر ذلك . وفى النهاية يقول الراوى إنه لا يعرف عن مصر شهرزاد شيئا ، إلا أنه يتوقع أن شهریار لم يفتنع بالحكاية فأمر بقطع رأس الراوية الشهيرة (٢٢) .

إننا فى حكاية جوتييه نضع أيدينا على نسج روائى يلتحم فيه المضمون الحكائى مع الإطار القصصى ، الحكاية التى تقلد الحكايات الشرقية متضمنة أسلوب القص الشرقى ، وهذه اللحمة هى التى تغيب فى حكاية «بو» إذ يفرغ الإطار من مضمونه التقليدى . بيد أننا حتى عند جوتييه نفسه نلمس مؤشرات التفكك وإن بشكل أضعف . ففى استجداء شهرزاد لحكاية إضافية وفى الفشل المتوقع للحكاية الإضافية وموت الراوية ، وكذلك فى إضعاف عنصر الإيham بأن الحكاية شرقية أو عربية ، كما عند بيكفورد أو سودى ، حيث لا يشعر بالمؤلف نفسه أو بيته المعاصرة ، فى كل ذلك بواحد انحصار نوع أدبى .

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تحول البوادر إلى ما يشبه الإعلان الواضح وذلك بتزايد الأعمال الأدبية التى تسير على مثال حكاية «بو» باستثارة الحكاية الشرقية ممثلة بـ (ألف ليلة وليلة) لا لمحاكاتها بالفعل ، وإنما لنقضها إما بالسخرية من الحياة الشرقية أو بتقديم ما يناقضها تماما ، وبالتالى إفراغ الحكاية من مضمونها التقليدى بعد الاحتفاظ بشيء من هيكلها شاهدا على الغياب . نجد ذلك فى القصة الإنجليزية ، التى احتفظت دائما بعلاقة عضوية برصيفتها الأمريكية ، فى رواية مثل (حلاقة شاغبات) (١٨٥٦) لجورج ميريديث ، التى قالت عنها الروائية جورج إليوت إنه لو نظر إليها بتمعن «أوجد

مارك توين بعد ذلك وغيرهما . والواقع أن من الصعب التيقن من هذه الفرضية لأن «بو» بعد صفحتين أو ثلاث من بدء حكايته يضع على لسان شهرزاد قولها فى « الليلة الثانية بعد الألف » وليس الحكاية الثانية بعد الألف كما فى العنوان . فهل نحن إزاء خطأ غير مقصود ؟ أم هو تغيير له أسبابه الفنية ؟ أم أنه من نوع الأخطاء التى ارتكبها «بو» فى استشهاده بالقرآن الكريم التى تتضمن نوعا من اللامبالاة ؟

الإجابة فى تصورى تكمن فى الاحتمالين الأخيرين معا ، بمعنى أن الكاتب ربما تعمد الخطأ فى العنوان ليسوحى باللامبالاة ، ولكن لسبب فى يتصل بالحكاية الاستشراقية بما هى نوع بدأ يفقد قيمته الفنية وينحدر نحو الاضمحلال . وتعتبر آخر كان «بو» ، من خلال الاضطراب الدلالى فى العنوان والنص ، يشير إلى عدم أهمية الدقة فى محاكاة نوع أدبى بدأ يستفد طاقاته بعد ما يقارب نصف القرن من الاستعمال (٢١) . وبما يعزز هذا الاحتمال كيفية توظيف «بو» مصادر الحكاية ، حيث يشير فى بدايتها وبكوميديّة ساخرة إلى أنه عثر عليها فى كتاب بعنوان (تيل مى ناو إزات شور أور نت) أو (أخبرنى الآن هل هو كذلك أم لا) . لكن الأهم من ذلك توظيف الكاتب لرحلات السندباد وللقصة الإطارية المعروفة فى ألف ليلة التى تصف كيف بدأت شهرزاد حكايتها وكيف انتهت . فستضح للقارىء أن الذى يهم «بو» هو الرحلات والإطار من حيث هى تسمح بإضافات لا تنتهى . وستبدو تلك الآلية اعتباطية إلى حد ما أو قابلة للاستبدال حالما يتضح أن ما يرويه بو على لسان شهرزاد من رحلات السندباد إلى العالم ليس متواشجا مع الإطار أو الرحلات نفسها . فباستثناء الاستشهاد بالقرآن ، يبدو الحضور الشرقى عموما سواء من حيث المضمون أو الشكل ، بعيدا عن الالتحام العضوى بالموضوع الأساسى وهو غرابة المكتشفات العلمية المعاصرة بالنسبة لمن عاشوا فى عصور سابقة أو ثقافات بعيدة عن تلك الكشوفات . كان من الممكن من ناحية التيقن أن يحل محل شهریار رئيس قبيلة من الهنود الحمر أو من القبائل الأفريقية مثلا ، ومحل شهرزاد أى راوٍ آخر . أما تغيير النهاية ، الذى يبرز «بو» كأنه الأكتشاف المدهش الذى يبرز حكايته ، فليس فيه جديد إذا تذكرنا أن العديد من الكتاب قبل «بو» فعلوا الشيء نفسه .

ألف ليلة بتقنياتها وغرائبية أحداثها وأشخاصها<sup>(٢٧)</sup>. وهي على العموم عمل هزيل فنياً، وأدنى بكثير مما عرف عن توين في أعماله المشهورة. التوظيف الأهم لـ (ألف ليلة) يأتي في أهم تلك الأعمال وهي رواية (هكليري فن) (١٨٨٤). هنا تبرز ألف ليلة من خلال المخيال الشعبي في تصويره لها وللغرب والشرقيين من خلالها. وهذا المخيال الشعبي يعبر عنه الصبيان توم سوير وهكليري فن كل بطريقته المميزة. لكن قبل الدخول في بعض تفاصيل التصور الشعبي لـ ألف ليلة وليلة وتوظيف توين لذلك التصور، ينبغي الإشارة إلى أن دخول الحكاية الشرقية منطقة الموروث الشعبي يعني هنا انسحابها من الأدب الجاد أو الرسمي. فلم يعد هناك وجود للمحاكاة سواء من خلال الشخصيات أو النسيج القصصي بمضامينه وتقنياته، وإنما نجد بدلا من ذلك بيئة أمريكية تحتفظ بالحكاية الشرقية على أنه بعض موروثها وتبنى على ذلك الموروث الكثير من تصوراتها، وما يفعله الكاتب الأمريكي هو رسم صورة للموروث منضمنا الحكاية الشرقية وكيفية تناولها في المخيال الشعبي.

التحدث الأول باسم المخيال الشعبي الأمريكي هو «توم سوير» الذي يلعب دورا رئيسيا سواء في الرواية التي تحمل اسمه، والتي نشرها «توين» عام ١٨٧٦، أو في (هكليري فن) التي يظهر في بدايتها يعلم بقية الصبية ومن ضمنهم «هكليري فن» أو «هك» كما يسمى تصغيراً. يقول «توم» في فصل عنوانه «نصب الفخ للعرب» (وترسم كلمة عرب حسب لفظه الشعبي لها بهذا الشكل (A-rabs): إن مجموعة من التجار الأسبان والأغنياء العرب سيخيمون في كهف هولو... يستشهد «توم» برواية ثرفانتيس (دون كيخوته) بوصفها مرجعاً بثبت صدق حكايته، ويقول إن معركة ستنبش يشترك فيها سحرة يقومون باستدعاء الجن وذلك بالحك على «مصباح معدن عتيق أو خاتم حديدي»<sup>(٢٨)</sup>. والواضح أن «توم» يمزج رواية ثرفانتيس، التي تتضمن الكثير من الإشارات إلى العرب، بـ (ألف ليلة وليلة)، وهو مزج يمارسه المخيال الشعبي عادة في رؤيته الأسطورية للكثير من الظواهر والأشياء. غير أن من الواضح أيضاً أن التوتر العدائي الذي تفصح عنه رواية ثرفانتيس عبر سياقاتها الثقافية الأقدم

الكثير من الأدلة على أن كاتبها من أوروبا الغربية، ومن القرن التاسع عشر، وأن صور- الشرقية قد وصلت إليه بالسماع. ثم تضيف في مكان آخر في وصف ينطبق أيضاً على حكاية «بو» أن الرواية «مشبعة بالروح الغربية - على الرغم من أن أشكالاتها شرقية»<sup>(٢٩)</sup> تقول إليوت في معرض التنظير لانتقال القيادة الثقافية من الشرق إلى الغرب، وفي سياق ثقافي عام تزايد فيه الشعور بضرورة تجاوز الشرق وعدم الانقياد لما يبعثه من أنماط إبداعية تبدو الآن أقل بكثير مما بدت لييكفورد ويايرون وغيرهما إبان الحركة الرومانتيكية. فلم يعد بإمكان أوروبا، وبريطانيا خاصة، وقد غلكت الشرق استعمارياً أن تخضع لتناجه الثقافي. وهذا السياق هو الذي يفسر ظهور أعمال تعيد تقييم العلاقة بالعرب وغيرهم من الشرقيين مثل حكاية «بو» ورواية «ميريديث».

في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر يتعمق هذا الاتجاه النقدي إزاء الموروث الشرقي في أعمال مثل قصة ولیم تاكرى القصيرة «لقلق السلطان» (١٨٨٠) التي يرفض فيها شهريار الاستماع إلى حكاية أخرى من شهرزاد عن الصراعات السياسية والدينية في فارس<sup>(٣٠)</sup>. وفي مجموعة من القصص نشرها لروبرت لويس ستيفنسون بعنوان (ليال عربية جديدة) (١٨٨٢)<sup>(٣١)</sup>. وهذه المجموعة الأخيرة تناقض الليالي العربية بدلا من أن تحاكيها، ففيها كما يقول أحد النقاد الإنجليز «تصير الدهشة ميلودراما، وتفضى الجزيرة العربية إلى مألوف لندن، ويحل القتل محل الحب أسلوباً للاحتيال، ويمسى الموت، لا الحياة، هو المكافأة النهائية»<sup>(٣٢)</sup> الذي يبقى من ألف ليلة وليلة هو بعض تقنية قصصية باهتة كالحكاية الإطارية والرواية.

## - ٢ -

قصة مارك توين (الليلة الثانية بعد الألف من الليالي العربية) (١٨٨٣) تسير أساساً في الاتجاه النقدي نفسه على الرغم مما يبدو أنه استعادة للحكاية الشرقية. فما يخرج به الكاتب الأمريكي في حقيقة الأمر هو حكاية هزلية تسخر من

والأقرب إلى العصور الوسطى غير موجود هنا تقريبا . وما نلاحظه بدلا من ذلك هو عملية « خرفنة » Fictionalization - إن صح التعبير - للواقع ، أو الانكاه على منظور خرافي في تصوير العرب إذ يحضرون إلى النص الروائي الأمريكي عبر حكايات دون كيخوته أو ( ألف ليلة وليلة ) بأطرها وسياقاتها السحرية البعيدة عن الواقع .

هذه الأطر والسياقات تجد ما يفيها في رواية « توين » . ففي مقابل خيال « توم سوير » تبرز واقعية « هكليري فن » بشكوكه المتواصلة : « حين وصلتنا الأخبار انطلقنا خارج الغابة وانحدرنا مع التل . ولكننا لم نجد أسبانا أو عربا ، ولم يكن هناك جمال أو أفيال » ( ص ٨ ) ولكن هذه الواقعية لا تسفر عن رؤية واقعية إلى العرب ، فما إن يغيب « توم » ، ويتولى « هكليري » مقاليد الأمور بوصفه رفيقا للزنجي « جم » الهارب من العبودية ، حتى نجده يواصل الدور الذي كان توم يلعبه بوصفه مثقفاً ، بكل ما يتضمنه ذلك الدور من خلط للمعلومات وخرفنة للواقع . نجد ذلك في ما ينقله « هك » إلى « جم » من إضاءات حول تاريخ الاستبداد ، فهو يجبر الزنجي عن الملك الانجليزي هنري الثامن الذي كان يقتل زوجاته :

« كان يتزوج امرأة جديدة كل يوم ، ويقطع رأسها في الصباح التالي . . . وكان يأمر كل واحدة منهم أن تحكي له حكاية كل ليلة ، وكان يجمع تلك الحكايات حتى اجتمع لديه ألف حكاية وحكاية بتلك الطريقة ، وعندئذ وضعها في كتاب ، وأطلق عليه كتاب دومزدي الذي جاء اسمه مناسباً موضحاً للموضوع » ( ص ٧٩ ) .

العنوان الذي يشير إليه هك Domesday Book يتضمن ثلاثة مدلولات : فقد يشير إلى الكتاب الذي وضعه الملك الإنجليزي وليم الفاتح عام ١٠٨٥ - ١٠٨٦ لرصد ملاك الأراضي وممتلكاتهم ، أو قد يعني « كتاب القيامة » ، حسب المدلول المباشر للكلمة « دومزدي » ، أو يشير ، كما هو واضح من النص أيضا ، إلى ( ألف ليلة وليلة ) .

إن تعريف ( ألف ليلة ) بأنها كتاب القيامة وربط شهر يار بهنري الثامن ، يعيدنا إلى إدجار آلن بو من خلال الرؤية المأساوية لفن القص ومصير القاص . فكما أن شهرزاد تموت في حكاية « بو » ، نجد أن « توين » يزيل كل احتمالات النجاة بالنسبة للرواية . لكن « توين » يختلف في إبرازه تسلط الحاكم ، وفي مزجه المدهش للتاريخ بالخرافي الغربي بالشرقي ، ملك إنجلترا بشهر يار . هنا ترتفع الخرافة إلى مستوى التاريخ ويتداخل الشرق بالغرب ويتوحدان في حقيقة عاشها الإنسان وأدركها بغض النظر عن موقعه الجغرافي والثقافي . وفي هذا التداخل اختراق واضح لإحدى القواعد القديمة للخطاب الاستشراقي الذي اعتاد أن يحط من شأن الشرق مقابل الغرب . بيد أنه وهو يخترق هذه القاعدة ، فإنه يبقى على قاعدة أخرى دون مساس ؛ فالشرق يتداخل بالغرب لكنه لا يكاد يبرح خرافيته ، فهو ما زال مثلاً بشهر يار وشهرزاد . وفي هذا ما يعيد « توين » إلى « بو » . خرافة الشرق تتداخل بتاريخية الغرب في رواية « توين » مثلاً تتقابل خرافة الشرق وهزليته بعلمية الغرب وجديته وانغراسه في لحمه التاريخ الإمبريقي في حكاية « بو » . فعل الرغم من رحابة الرؤية لدى « توين » ، نجد في تناوله احتفاظاً بالتقسيم القديم الذي يمنح الغرب حقيقة الوجود المادي ، ويسجن الشرق وراء قضبان الغرائبية والخيال .

الإشارة الثالثة للشرق العربي في ( هكليري فن ) ، بعد إشارة « توم سوير » للعرب ، وإشارة « هك » لـ ( ألف ليلة ) ، تركز الغرائبية التي جاءت في التخيلات الافتتاحية لنوم . هنا نجد مشهداً للزنجي جم وهك بعد أن وقعا تحت سيطرة اثنين من شذاذ الأفاق يدعي أحدهما أنه ملك والأخر أنه دوق ويؤديان بعض العروض المسرحية الزائفة لشكسبير . يقوم هذان اللصان ، وكأنهما جاءا ليؤكد ما سبق أن قاله هك عن تسلط الحكام ، بالتخطيط لبيع جم وإعادة مرة أخرى للعبودية ، وفي سبيلهما إلى ذلك يحاولان إخفاء الزنجي الضعيف باستخدام مساحيق التمثيل وملابسه ، في جعلانه في هيئة الملك لير ، لكن المساحيق تجعله مربعا ( مثل رجل غرق منذ سبعة أيام » بتعبير هك . ثم يحضر الدوق لوحاً خشبياً ويضعه بجانب جم بعد كتابة العبارة التالية عليه : « عرب

لبلة ) ، بمعنى أنه خال من المضامين السلبية التي وجدناها لدى « بو » و « توين » . في هذه الرواية ، في نهاية الربع الأول من القرن العشرين ، تبرز حكايات شهر زاد بما هي عمل قصصى خيالى يمكن الاستشهاد به والتقاطع معه دون الدخول في مواقف سجالية على المستوى الثقافى أو غيره . ولربما كان في متغيرات العصر ، وفي مقدمتها انحسار الشرق العربى الإسلامى بتضاؤل حجمه السياسى - الثقافى على خريطة العالم ، وتساعد التفوق الحضارى والهيمنة السياسية الغربية من ناحية أخرى ، ما ساعد على بروز مثل هذا التوظيف المحايد لدى « درايزر » وربما لدى غيره أيضا استمراراً للبدائيات التي وجدناها في رواية مارك توين ( هكلبرى فن ) .

تدخل ( ألف ليلة وليلة ) رواية مأساة أمريكية من خلال الموروث والمخيال الشعبى بوصف ( ألف ليلة ) مجموعة من الحكايات الرومانسية . ولأن لرواية درايزر طابعاً رومانسياً أيضا فإن من الطبيعى أن يتقاطع الكتابان . والمقصود بالرومانسية هنا مجموعة من العناصر القصصية التى يأتى في طبيعتها الابتعاد عن الواقع وتحقيق الأحلام في عالم سحرى مليء بالمعجزات (٢٩) .

رواية درايزر تتضمن هذا الطابع الرومانسى لكنه لا يطنى عليها بما هي رواية ، لأنها كتبت في سياق المذهب الطبيعى الذى نشأ في فرنسا وتأثر به روائيون مثل درايزر ونورس وغيرهما من الأمريكيين في أوائل القرن . والمعروف أن هذا المذهب يتنازى مع الواقعية لكنه يذهب أبعد منها في تصوير الإنسان بوصفه ضحية لبيته الطبيعية لا يستطيع الخلاص من قوانينها . وتبرز رواية درايزر هذا عبر بطلها الشاب « كلايد جرفش » الذى تخلب له حياة الثراء ويسعى في سبيلها إلى الزواج من فتاة غنية ، مضحياً بصديقته الوفية بعد أن حملت منه سفاحاً ، وبعد أن وقفت في طريقه . نراه يخطط لقتلها ، لكنها تموت غرقاً وهو متردد بين تنفيذ فعلته وإنقاذها . وحين يحاكم نجده يدافع عن نفسه باختلاق قصة لقنه إياها محاميه ، ثم يفشل في ذلك فيحكم عليه بالإعدام ، وينفذ فيه الحكم فعلاً .

تبدأ رومانسية ( ألف ليلة ) بالظهور مبكرة في هذه الرواية الطويلة عبر قصة علاء الدين ومصباحه الشهير . والمعروف أن

يضى - ولكنه غير مؤذ عندما لا يكون هائجا » ( ص ٨٠ ) . لا أظن من الضروري الإفاضة في التعليق على الرواسب تصويرية التى ينضح بها هذا المنظر المضحك ، فنحن إذاً ريكاتير يجتزل الكثير من متفرقات الرؤية الاستشرافية خطاها الأدبى بغرائبه وفوقته . وليس من المهم كثيراً بعد ذلك ما إذا كان توين نفسه يتبنى هذه الرؤية أم لا طالما حملتها روايته الشهيرة وكرستها .

إن هزلية الصور وسخريتها القاسية من العرب والشرق عموماً لا تلغى على أية حال ما نلاحظ من حيادية نسبية في « توين » لـ ( ألف ليلة وليلة ) ووضعه الشرق والغرب على قدم المساواة من خلالها ، وهى حيادية لم تضعفها الرؤية الخرافية للشرق في ذلك التناول ، وقد ساعد على تلك الحيادية « توين » كان ناقدًا قاسياً لمجتمعه ليس في ( هكلبرى فن ) جدها وإنما في أعمال أخرى ، منها ذلك الذى وصف فيه حلتها إلى الشرق ، وبالذات فلسطين ، في الربع الأخير من قرن التاسع عشر ، وهو كتاب ( الأبرياء في الخارج ) ( ١٨٦٩ ) ، حيث انتقد التصورات الخاطئة للعرب لدى الأمريكيين مؤكداً أن العرب الذين أضفت عليهم الحكايات صفات البطولة ليسوا أكثر من بدو أضعفهم الفقر والمرض . على الرغم من جنوح « توين » للمبالغة في واقعته بقصد عظيم الخرافات ورسم المشاهد الكوميدي ، فإنه يعبر بشكل تام عن الرؤية التى بدأت تسود في عصره نحو الشرق ، والتى تنم بعدم الاكتراث كثيراً بأولئك الشرقيين أو بموروثهم ، بإمكانية توظيفهم واتخاذ المواقف منهم بطرق متفاوتة قد تتضمن السخرية ، أو تلزم الحيادية والتأمل الفلسفى وربما لإفادة أيضا لكن دون افتتان أو قلق بالضرورة ، كما كان الحال لدى بعض الرومانتيكيين الإنجليز . انحسار الحكاية لاستشرافية ، ودخول عمل كـ ( ألف ليلة ) منطقة الموروث شعبى ، هى بعض مؤشرات هذه الرؤية التى نجد امتدادها في النصف الأول من القرن العشرين .

في رواية بعنوان ( مأساة أمريكية ) ، ( ١٩٢٥ ) ، للروائى الأمريكى « نيدور درايزر » نجد توظيفاً محايداً لـ ( ألف

قصة علاء الدين ليست جزءاً من ( ألف ليلة ) لكنها التحمت بها في المخيال الشعبي التحاما نجده في بعض ترجمات الكتاب وتقصص عنه رواية درايزر عبر المقارنة التي يعقدها الكاتب بين سحرية الأجواء في حكاية علاء الدين والتماع الأضواء وجاذبية الترف في العالم الذي يدلف إليه الصبي كلايد . فالثراء الذي يراه في فندق جرين - ديفسون في كانساس سيتي « يبدو باهراً ، علاء ديني فعلاً » ( ص ٥٣ ) (٣٠) . وحين يقابل الفتاة الأولى في حياته في أحد بيوت الدعارة يبدو له المكان « مذهلاً تماماً مثل مشاهد علاء الدين » ( ص ٦٦ ) . ويستمر هذا التصور حين يقابل سوندررا الفتاة التي تقوده إلى حتفه ، فهي تبدو متألثة « يبريق يشبه ما في ( قصة ) علاء الدين . . . » هذه السلسلة من الروابط الرومانسية يلخصها المدعى العام وهو يواجه كلايد بتهمة القتل : « الأمر واضح إذ . . . إنها حكاية من حكايات الليالي العربية ، حكاية المسحور والساحر » ( ص ٦٨١ ) .

لكن ملاحظة المدعى العام تنبهنا إلى وجه شبه آخر لا نجد في الرواية ما يشير إليه مباشرة . وهذا الوجه من الشبه مرتبط بنهاية الرواية حيث المشهد الذي ينتهي فيه كلايد للموت . هنا يتلقى السجين الشاب كتابين هدية من أحد السجناء هما ( روبنسون كروزو ) و ( الليالي العربية ) ، ( ص ٧٧٦ ) ، ويعلق درايزر على الحدث قائلاً إن حالة كلايد النفسية مهيأة لقراءة « الرواية الرومانسية الخفيفة التي تصور عالماً يمتنى لو كان له منه نصيب » بدلاً من قراءة الرواية التي تصور عالم الواقع القاسي . سواء خارج السجن أو داخله ( ص ٧٧٦ ) . ويتضح من هذا التعليق أن الروائي لا يعتبر ( ألف ليلة وليلة ) أكثر من رواية رومانسية خفيفة أي بالشكل الذي توحى به مقارنته بقصة علاء الدين ويتناقض تماماً مع رؤية إدجار آلن بومارك توين وغيرهما من قبل . لكن في توظيف درايزر ما يوحى أيضاً بتلك الرؤية المظلمة التي وجدناها من قبل ، حتى وإن لم يقصد إليها الروائي قصداً ، بل وحتى إن تناقضت مع رؤيته الظاهرة (٣١) . ففي إحضار ألف ليلة وليلة إلى مشهد التهيؤ للموت ما يلقى بظلال كثيفة على ربط المدعى العام بين كلايد وتلك الحكايات ، خاصة إذا تذكرنا أن الشاب يحاول إنقاذ نفسه من الموت في المحكمة باختلاق قصة يحاول من خلالها إقناع الجميع ببراءته ، كأنما هو شهر زاد نحاول إنقاذ عنقها بالحكايات ثم تفشل . لكن

هذه نظل قراءة ثانوية بل بعيدة الاحتمال في غياب القرائن النصية ، وما نجده يؤكد القراءة الأولى والظاهرة ؛ وهي أن ( ألف ليلة ) ليست سوى عمل رومانسي مسجل ليس من وجهة نظر كلايد جرفش وحده ، وإنما من وجهة نظر مؤلفه أيضاً .

في مأساة أمريكية تستحضر قصص شهرزاد لا من أجل إشكالية في فن القص أو الدخول في سجال ثقافي مع الشرق ، وإنما الوقوف على الجوانب التي اجتذبت عامة القراء إليها منذ ترجمة جالان ، أي من أجل ما هو مألوف فيها أي بوصفها حكايات مسامرة وترويح عن النفس . وإذا لم يكن من المستغرب أن يتوقف رواثي ، ثانوي نسبياً ، مثل درايزر ، عند هذا المستوى ، فإن من الضروري أن نتذكر الاحتمال الآخر وهو أن معطيات المرحلة لم تكن تسمح بأكثر من ذلك كما سبقت الإشارة . ويستتبع من المثال الرابع والأخير في هذه القراءة أن عودة الاهتمام بـ ( ألف ليلة ) بشكل جاد ليس مرتبطاً بعقيرة الروائي وحدها ، وإنما بنشوء الظروف التي استدعت تناولاً جاداً آخر .

#### — ٤ —

في عام ( ١٩٦٦ ) نشرت مجلة « نيوزويك » حديثاً لروائي أمريكي في السادسة والثلاثين من عمره اسمه جون بارث يقول فيه : « إن رؤيته تختلف تمام الاختلاف عن رؤية سábقيه من أمثال همنجواي وفوكنر وبورخيس » . ثم يضيف :

« إن مستقبل الرواية مشكوك به . . . لذا فإنني أبدأ مفترضاً « نهاية الأدب » وأحاول أن أقلبها . أعود إلى ثورفانتيس ، وفيلدنغ ، وشترين ، والليالي العربية ، أعود إلى الإطار المصطنع والحكايات الطويلة المترابطة . إنني مهتم بحيل القص ، بما يمكن عمله باللغة » (٣٢) .

وبعد سنتين أصدر بارث رواية بعنوان ( ضائع في بيت المتعة ) (١٩٦٨) ، « وظف فيها ( ألف ليلة وليلة ) كما لم توظف من قبل ، سواء من حيث الكيف أو الكم . وفي ١٩٧٢ أصدر ثلاث قصص في مجلد واحد عنوان الأولى ( دنيا زادياد ) ( أو

ديكارتى . وبإنباء الأنا أو تصدعها أصبح من الصعب التحقق من وجود شيء اسمه الواقع ، وحل محل ذلك الواقع في القص التقليدي مرآيا مهشمة ترقبها ذوات متشظية . حل الوهم محل اليقين ولم يعد من الممكن الفصل بين ما هو خارج النص الروائي وما هو داخله إلا من خلال اتفاق مجموعة من الناس . « إن الفرق بين الخيال الذى نسميه واقعا والخيالات التى نسميها خيالا يأتى من الإجماع الثقافى . . . » كما يقول بارث<sup>(٣٣)</sup> . ولذا كان من الطبع أن تعج أعمال كاتب كبارث بالشخصيات التى تثير الأسئلة حول هويتها إذ تعددت وتتداخل فى ( ضائع فى بيت المتعة ) نجد مؤلفا يشك أن « حياته مجرد حكاية وهو فيها إما الشخصية الرئيسة أو شخصية ثانوية » ( ص ١١٣ )<sup>(٣٤)</sup> . أما النص نفسه فليس رواية بالمعنى التقليدى أى ليس رواية تحاكى ما يعرف بالواقع ، وإنما رواية تحاكى الروايات ، تعلن عن خرافيتها بطريقة ساخرة على طريقة الباروديا أو البارودى .

سخرية الرواية من نفسها ، أو محاكاة الأدب نفسه ، وانشغاله بأدبيته وليس بما هو خارج عن ذلك ( وبارث لا يعتقد بأن هناك ما هو خارج فعلا ! ) هو الأسلوب الوحيد ، فى نظر بارث ، الذى يمكن من خلاله إنتاج شيء اسمه الأدب . ما يسميه بارث « أدب الاستنفاد » هو أدب المرحلة ، الذى قد يسميه البعض أدب ما بعد الحداثة ، والذى من رواده ، كما يقول الكاتب الأمريكى ، بيكيت ونابولوف وبورخيس<sup>(٣٥)</sup> . والمنطلق الأساسى لهذا الأدب هو الفسادة بأن الأساليب التقليدية قد استنفدت وأن المخرج الوحيد من هذا المأزق هو انعكاس الأدب على ذاته ، لأن مفتاح الكثر هو الكثر كما يقول الجنى فى « دنيا زادياد » .

فى ( ضائع فى بيت المتعة ) نجد نموذجاً لأدب الاستنفاد هذا الذى تشبه حكاياته ما يعرف بالصناديق الصينية ، التى كلما فتحت واحدا وجدت بداخله آخر ، مما لا يقنعك فى النهاية بأنتك فى أحد تلك الصناديق ، أو فى حكاية كبرى تتحرك فيها مثل شخصية من الشخصيات . الرواية ( إن كانت هناك رواية ) هى السيرة الذاتية للفنان . ولكن على النقيض من السير الأخرى ، ( صورة الفنان فى شبابه ) لجويس مثلا ،

« ملحمة » دنيا زاد ) ونال على المجموعة التى حملت عنوان ( الكبير ) الجائزة الوطنية للكتاب . ثم تالتت توظيفات بارث لـ ( ألف ليلة ) فى ثلاث روايات هى ( رسائل ) . ( ١٩٧٩ ) و ( حكايات تايدوتر : رواية ) ( ١٩٨٧ ) ، وأخيرا ( الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار ) ( ١٩٩١ ) .

ومن هذه العجالة يتضح أننا إزاء خارطة روائية يصعب اختزالها فى صفحات قليلة ، وأن مكانها المناسب هو دراسة مستقلة ، خاصة إذا قيست بالأعمال التى سبق التوقف عندها . لذا فلن أحاول حتى ، مجرد المحاولة ، أن أفق على هذه الأعمال الكثيرة كلها ، بل سأكتفى بالإشارة إلى أولى رواياته وتوظيفات لـ ( ألف ليلة وليلة ) وهى ( ضائع فى بيت المتعة ) ثم دنيا زادياد ) وأخيرا سأتوقف وقفة أطول نسبيا عند آخر أعماله الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار ) . وفى تناولى هذا سيكون تركيزى ، بطبيعة الحال ، على الجوانب التى تشكل متنادا لما طالعناه عند الكتاب السابقين .

الجوانب المتصلة بتقنية القص فى ( ألف ليلة ) هى التى ستفرقت جل اهتمام بارث وذلك على مدى الأعمال الخمسة التى تناول فيها تلك الحكايات بشكل أو بآخر . غير أن انشغاله ببعض القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية فى المرحلة الأخيرة أدى إلى تبلور بعض الجوانب من الخطاب الاستشرافى لأعماله على نحو يصله بغيره من الكتاب الغربيين ومن ضمنهم من تناولت فى هذه القراءة . وسنرى فى روايته الأخيرة كيف يتصل الاهتمام بتقنية القص بمظاهر الخطاب الاستشرافى وكيف يدعم أحدهما الآخر .

الفرضية الأساسية التى ينطلق منها بارث فى كتاباته لمقصصية هى ، كما أشار فى حديثه المقتبس قبل قليل ، نهاية الأدب ومن ضمنه الرواية . فنحن فى عصر استهلك فيه الأدب نفسه واستنفد طاقاته ، لأن الأدب ، خاصة الفن القصصى ، يعتمد على الأنا بوصفها مركزاً ، سواء كانت أنا المؤلف أو الراوى أو الشخصيات . وهذه الأنا هى التى انطلق منها ديكرت ، وهى أيضا التى انهارت تحت مطارق الفكر المابعد



التركيز هنا هو على كيفية كتابة الرواية ، على التقنية ، لأن الشكل هو البطل الحقيقي ، أما الكاتب فلا وجود له خارج النص . ويجد بارث إلى جانبه شهرزاد غموضاً آخر لتلاحم المؤلف مع النص : « إن سقط السندباد إلى القاع فإن شهرزاد هي التي تغرق ... » ( ص ١١٧ ) .

الالتحام مع شهرزاد يتكرر في قصة ( دنيا زادياد ) التي تشكل مع ( ضائع في بيت المتعة ) ، كما يرى بعض النقاد ، ثنائياً يقرأ معاً<sup>(٣٦)</sup> . فالقصة سيرة ذاتية أخرى يأخذ فيها بارث دور الجنى الذي يظهر لأخت شهرزاد من عصر ومكان مختلفين . ولكن لا غموض في هويتهما ، فالعصر هو القرن العشرون والمكان الولايات المتحدة الأمريكية . ومثلما يحدث في قصة الفرنسي جوتيه بأن من يجبر شهرزاد ودنيازاد بأنها موجودتان في كتاب اسمه ( ألف ليلة وليلة ) ، بل من يروى لهما ما قلاته لحل مشكلة البحث عن قصص جديدة . والذي يفعل ذلك هو الجنى أو الروائي الأمريكى المعاصر ضمن مسعاه لإنهاء ثلاثية يكتبها بعنوان ( دنيازادياد ) . وبذلك يعود ذيل الثعبان إلى فمه ، كما يقال ، لتشتبك الحكايات وتتداخل ما هو خارج الحكاية بما هو داخلها .

لكن تقنية القص وما تثيره من إشكاليات معرفية عن الحقيقة والخيال ليست كل ما هنالك في قصة بارث ، وإن كانت أهم ما هنالك بكل تأكيد . الشيء الآخر الذى يبرز في القصة ، خاصة جزءها الأول ، هو الكوميديا القائمة على المفارقة بين شرق ( ألف ليلة ) والغرب الأمريكى الحديث . فمن الصعب أن لا نضحك حين نسمع دنيازاد وهي تشير إلى أختها « شيرى » ، تصغيراً لشهرزاد ، التي كانت طالبة جامعية متخصصة في « الفنون والعلوم بجامعة بنوسان » ومتفوقة في دراستها وفي الألعاب الرياضية ، وملكة للاحتفال السنوى الذى تقيمه الجامعات ( الأمريكية طبعاً ) لخرابيتها القدماء إذ يعودون لزيارتها ( هوم كمنج ) ، أو حين تشير إلى أبيها بأنه « دادى » على الطريقة الأمريكية ، إلى غير ذلك . هذه الكوميديا القائمة على الاختلاف الثقافى ، بالإضافة إلى الصراحة الجنسية ، هي ما سيعود بارث إلى توظيفه بشكل أكثر كثافة في روايته ( الإبحار الأخير لشخص ما البحار ) .

في حوار مع دنيازاد وأختها يقول الجنى ( بارث ) « إن « بغداد الوحيدة هي بغداد ألف ليلة ، حيث تطير السحاجيد وتتقافز الجن من الكلمات السحرية ... » ( ص ٢٥ ) . يقول ذلك في معرض تأكيده على أن بعض الخرافات أكبر قيمة مما يسمى واقعاً ، وأن جمال تلك الخرافات هو الذى يجلبها إلى واقع . وإذا كانت هذه المقولة تنتمى إلى فلسفة القصص ، وعلاقة الخيال بالواقع ، وتقنية الرواية ، وما إليها ، فإنها أيضاً لا تخلو من مدلولات ثقافية خطافية أبعد فيما يبدو مما خطر ببال الروائى الأمريكى خاصة حين جاء ليقيم عليها عالماً رواثياً كثيفاً في رواية ( الإبحار الأخير ) .

تتألف رواية بارث الأخيرة من عالين يبدآن مستقلين ثم يتقاربان تدريجياً ويشتبكان من خلال البناء الروائى ، المنقسم أيضاً إلى قسمين يروى كل منهما أحداث أحد ذينك العالين . العالم الأول هو عالم الغرب أو الولايات المتحدة الأمريكية تحديداً ، بينما الثانى هو عالم الشرق كما ترويه ( ألف ليلة وليلة ) . الشخصية الأساسية التى تربط العالين هي شخصية « سيمون بيلر » الأمريكى الذى تغذف به حادثة غرق عجيبة من أمريكا الثمانينيات إلى بصرة ( ألف ليلة ) وما حولها ، ليصير هناك السندباد البرى ويقابل السندباد البحرى فى منزله ويروى كل منهما قصصه لمجموعة من المدعوين . الأمريكى بيلر يروى قصصه عبر سبعة إبحارات تشكل ما يشبه الفصول ، وبين كل فصل وآخر توجد فواصل داخلية يروى فيها بيلر جانباً من مغامراته فى منزل السندباد البحرى وهي عبارة عن مغامرات جنسية مكشوفة مع ياسمين ابنة السندباد البحرى ، الذى يقوم بدوره برواية حكاياته المعروفة ، أى بعيد ما هو معروف فى ( ألف ليلة وليلة ) من إبحاراته هو . أما عنوان الرواية فيشير إلى بيلر وتسميته « شخصاً ما » ناتجة فيما يبدو عن التباس هويته وتداخل شخصياته ، بين بيلر الأمريكى والسندباد الحمال أو البرى فى ( ألف ليلة ) وجون بارث . أيضاً - فين الاثنين شبه واضح . هذا طبعاً بالإضافة إلى الإشكالية الفلسفية للذات التى يثيرها بارث هنا وفى أعماله الأخرى .

لتحقيق القفزة الزمنية والمكانية العجيبة من أمريكا إلى البصرة اعتمد بارث ، فى أقرب الاحتمالات ، على الخيلة .

شهریار عند سماعه أخبار العالم الحديث واطمئنانه لسماع ما يآلفه من غرائب الجن وطاقر الرخ وما إليها . فالسندباد البحرى ، الذى يقرم بدور شهریار إلى حذما ، يجد فى إشارات بيلر إلى الطائرات والساعات نوعاً من الأعاجيب الفتازية ، بينما يرى فى قصة القارب الذى أصيب بالمعطف فى إحدى نزعات بيلر البحرية الحديثة نوعاً من الواقعية : « إنها قطعة صغيرة رائعة من الواقعية فى بحر من الفتازيا » ( ص ٦٠ ) . أما أحد الجالسین فيعلق بعد ذلك بأن ما يرويه بيلر غير منطقي ، وأن المعقول هو أخبار طائر الرخ فى حكايات السندباد . ومن الطريف استخدام المتحدث عبارة « الواقعية الإسلامية » ( ص ١٣٦ ) للإشارة إلى الاختلاف النسبى فى مفهوم الواقعية . وليس مما يهم بارث كثيراً ، كما يبدو ، ما تحمله عبارته من تشويه خاصة فى حشره الإسلام ضمن إطار خرافى ومتخلف . ذلك أن ما يهم الدروائى الأمريكى هو « الاختلاف الغرائبى للإسلام » حسب العبارة الواردة فى ص ١٩٩ ، وضرورة أن يبقى فى قصص الخرافة لأن « بغداد الوحيدة » كما يقول بارث على لسان الجنى فى « دنيا زاد » هى بغداد ألف ليلة .

بيد أن جزءاً من إحساسنا باختلاف الشرق عن الغرب لا يأتى من انفصامها ، وإنما من التماس الذى يحدث بينهما بين الحين والآخر . فالشرق موجود أيضاً فى قصة بيلر المعاصرة ، أى فى حياته بوصفه أمريكياً فى القرن العشرين . وأهم مناطق التماس هى العلاقة العائلية التى تنشأ عندما تتخذ ابنة بيلر صديقاً لها من عمان يواصل دراسته العليا فى علم البحار فى جامعة بوسطن . لكن بارث يبقى الشاب بعيداً عن السرد ، نسمع به ولا نقابله ، هذا إضافة إلى أن بيلر يفضل أن لا يسميه باسمه وهو « مُسَلَّم » وإنما يدعوه « الفامض » ، The impenetrable ( ص ١٩٤ ) . وتنسق مع هذه الإشارة إشارة أخرى إلى السلطان قابوس الذى مول مشروعاً بريطانيا لصناعة سفينة تشبه السفن العربية القديمة ينوى صاحبها الإبحار فى رحلة مشابهة لرحلة السندباد ( ص ٣٢٥ ) . وحين يمر بيلر بتجربة الانتقال إلى عالم ( ألف ليلة ) ويحمد نفسه فجأة على سفينة تشبه سفن القدماء يندش لجهل الناس بالساعة ، ويتساءل عن مدى انغلاق هؤلاء ، مع أنهم عرب وليسوا

الفنية التى وجدها لدى مارك توين فى قصة ( يانكى من كونيتكت فى بلاط الملك آرثر ) ( ١٨٨٩ ) ، التى يذهب فيها أمريكى من القرن التاسع عشر إلى عصر الملك الإنجليزي الأسطورى آرثر ، ويحاول هناك تحديث المجتمع وتعريفه بمنجزات المدنية الحديثة . الفرق هو أن بارث بدلاً من حيلة الضرب على الرأس يستعمل حيلة الفرق ، لكن القصصين يقتربان على المستوى الأهم وهو توظيف الماضى لنقد الحاضر . فبارث هنا مشغول أكثر مما فى أعماله السابقة بإثارة العديد من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التى يعج بها عالمه الأمريكى المعاصر ، كالعلاقات الزوجية ، وتصعد القيم التقليدية ، وانحيار الأسرة ، وعزلة الفرد فى سعيه لتأمين العيش ، وإضرابات العمال ، وما إلى ذلك ( ٣٧ ) .

لكن إلى جانب الاهتمامات الجادة لا ينسى بارث عناصر الإقناع والإثارة والهلزل . فثمة مشاهد جنسية كثيرة وقدر كبير من المضحكات إضافة إلى لحظات الترقب والخوف . إنما الملاحظ هو أن هذه العناصر ، القائمة على الغرائبية ، تكشف فى الجانب الشرقى من القصة ، أى فى الفواصل الداخلية التى يروى فيها بيلر مغامراته . وتأت ( ألف ليلة ) هنا لتمد الروائى بمختلف جوانب الصورة : الشخصيات المضحكة ، والكلمات العربية التى يخطئ بارث فى الكثير منها ، والتعليقات والتصورات المناقضة لما يعرفه إنسان القرن العشرين ، والإباحية الجنسية التى يتحقق فيها ما لا يتحقق لبيلر فى بلاده من فتازيا وإفصاح لا تصل إليه ( ألف ليلة ) نفسها فى أكثر مشاهدتها احتشاماً . ومع أن الرواية تشير فى مجملها نحو نوع من التداخل - وهو تداخل فردى على أية حال ، حيث يتعرف أهل الشرق على ضيفهم بصورة أوثق - فإن مجمل القص يقع فى منطقة الاختلاف بين العالمين ، عالم الغرب بواقعيته وتاريخيته ومشكلاته وجديتها الملموسة من ناحية ، وعالم الشرق بغرابته ولا زمينته الأسطورية وما فيه من إشباع للغرائز وتسليه للقارئ الأمريكى بالدرجة الأولى .

لتحقيق كل هذه التأثيرات يتكىء بارث بصورة واضحة على واعد الخطاب الاستشرافى المألوفة . يستعبر من « بو » دهشة

إيرانيين « رجعيين » تحت حكم الحميني ، حسب تعبيره ( ص ٤٠٧ ) .

مناطق التماس في الرواية تتضمن نوعاً من الواقعية التي تساند غرائبية ( ألف ليلة ) ، وهذه المساندة إما مباشرة ، كما في العماني الغامض غموض الشرق ، وفي مزج السلطان قابوس بعالم يقرب من العالم الأسطوري للسندباد ( وهذا حدث انتقاء الروائي انتقاء ) ، أو بطريقة غير مباشرة مثل الاندهاش لوجود الساعة التي تقابل دهشة شارلمان الأوروبي لرؤية الساعة التي يقال إن هارون الرشيد أهداها إليه . ففي كل هذه الحالات يساعد ما هو معقول وواقعي على تمرير ما هو غير معقول وغارق في الخرافة .

ومع أنه لا يساورنا الشك في أن جون بارث يعرف العالم العربي والشرق الأوسط ، فإن في الرواية ما يوحي بأن معرفته مكتنية أكثر منها واقعية . فهو على ما يبدو يشير إلى نفسه حين يتحدث عن سيمون بيلر ( فهما متطابقان في تاريخ الولادة وظروفها والتعليم وكتابة الرواية ) ، خاصة في إشارته إلى كتابين أنجزهما بيلرهما ( الرائع ) و ( زنجبار ) ، يتناول الأول الامبراطور العثماني سليم الأول ، والثاني التجارة العربية البحرية في العصور الوسطى . ويقول بيلر عن كتابيه « إنها قد أنجزا عن طريق البحث المكتبي فقط وذلك بتأثير الليالي العربية التي ألهمت مؤلفهما » ( ص ١٩٦ - ١٩٧ ) . ولكن لعل الأهم من ذلك كله هو المبرر النظري الذي يبدو أنه ترك أثراً في رؤية بارث للشرق العربي . فهو في إحدى محاضراته المنشورة يقول ، داعماً مقولة الاختلاف الثقافي ونسبية ما يسميه الواقعية « إن جارسيا ماركيز نجحنا أن ما نعتبره - نحن الأجانب الأنجلو

## الهوامش :

hn Barth: The last Voyage of Somebody the Sailor, (New York: Doubleday, 1991) .

st Selections From the Arabian Nights Entertainments, ed E.S. poole. (New York: Hart Publishing Co., 76), p. lx.

artha Pike Conant, The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century (New York, 1908)

ولعل من الطريف واللائق للنظر في هذا السياق أن يتزامن مع كتابة هذا المقال ظهور فيلم من نوع الرسوم المتحركة بعنوان « علاء الدين من إنتاج شركة « والت ديزني » الأمريكية التي حققت أفلامها السابقة من هذا النوع شعبية هائلة . ولا شك أن اختيار هذه الشرح لحكاية علاء الدين دليل واضح على مدى شعبية مثل هذه الحكايات في الغرب وتجذرها في الموروث الشعبي الغربي ( انظر ٤ تأييد الأمريكية ، ٩ نوفمبر ١٩٩٢ ، ٤٥٤ ) .

سهر القلماوى ، ألف ليلة وليلة ( القاهرة : دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٧٦ ) ص ٦٤ .  
( القلماوى ، ألف ليلة وليلة : « فاصبح الشرق عند كثير من هؤلاء القراء الغربيين يساوى ألف ليلة وليلة » ، ص ٦٨ . ويشير فؤاد شعبان إلى ما يشبه ذلك في الموقف الأمريكى في القرن التاسع عشر : « كان لقراءة الليالى العربية وما شابهها تأثير مسبق على الرحالة الأمريكى حتى قبل سفره إلى الشرق ومن المؤكد أنها شكلت موقفه إزاء ما هو شرقى » .

Fuad Sha'ban, *Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America* (Durham, North Carolina: The Acorn Press 1991)

انظر أيضا رنا قبان :

*Europe's Myths of Orient* (London : Pandora Press, 1986), p. 29.

« أدى سحر ألف ليلة وليلة إلى جعل الأوروبيين يخلطون بين الشرق الحقيقى بشرق الحكايات » ، وإدوارد سعيد ، الاستشراق : المعرفة . السلطة . الإنشاء ، ترجمة كمال أبو ديب ( بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ٢ ، ١٩٨٤ ) ص ١٩٠ .  
( انظر إدوارد سعيد الاستشراق ( الملاحظة السابقة ) ؛ وميشيل فوكو الكلمات والأشياء ترجمة مطاع صفدى وآخرون ( بيروت : مركز الإنماء العربى ، مشروع مطاع صفدى للناشر IV ، ١٩٨٩ - ١٩٩٠ ) ، وكذلك :

*The Archeology of Knowledge*, trans. A.M. Sheridan Smith (New York: Harper & Row, 1972) .

Saad A. Al- Bazei, (*Literary Orientalism in 19 th Century Anglo- American Literature: Its Formation and Continuity*) diss., Purdue Universty, 1983.

*Islam and Arabs in EarLy American Thought*, p.x

وانظر أيضاً : سعد البازعى ، « النموذج العبرانى فى الأدب الأمريكى » المحاضرات ( جده : النادى الأدبى الثقافى ، ١٩٨٨ ) مج ٥ ص ص ٦٧ -

٨٤ .

*The Short Fiction of Edgar poe: An Annotated Edition* by Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Books-Merrill Co., 1976) pp. 504- 512 .

انظر :

الإشارات فى النصى هى إلى هذه الطبعة .

« ولكن الملك وقد قرص بما فيه توقف عن الشخير ، وأخيراً قال هم ! ثم هوو ! وبعد أن فهمت الملكة أن هذه الكلمات ( العربية دون شك ) تعنى أنه انتبه ... » ( ص ٥٠٦ ) .

( فى تعليقاته على النص يشير محور الكتاب 540 *The Short Fiction of Edgar Allan Poe* .

إلى عدم وجود اقتباس يوفى ترجمة سبيل .

( بلغت نظرنا أولاً أن بولم يعتد إلحاق حكاياته هوامش توثيقية ، وثانياً أنه فى حكاية هجائية بعنوان « كيف نكتب مقالا لمجلة بلاكوود » ، يسخر من أولئك الذين يدعون المعرفة بلغات أخرى ، كالصينية ، بمجرد الاستشهاد بعناوين مثيرة من أديابا . يقول إنه بالإشارة إلى « الرواية الصينية المجلة جوكياولى سوف تظهر معرفة وثيقة باللغة والأدب الصينى . وهذه الطريقة يمكن المضى دون ( معرفة ) بالعربية ، أو السنسكرىنية ، أو لغة الشيكاساو » ،

*The Short Fition of Edgar Allan poe*, p. 361.

*The Caliph Vathek*, ed. Roger Lonsdale (London: Oxford University Press, (1970), p.8.

انظر :

وليزيد من المعلومات حول اهتمام بيكفورد بالاستشراق انظر :

William j. Gemmett, William Beckford (Boston: Twayne Publishers).

*The Letters of Thomas*, ed. Wilfrid S. Dowden (Oxford: The Clarendon Press , 1964), ll, 512 .

انظر :

انظر أيضا :

Wallace Cable Brown, (*Thomas Moore and the English Intest in the East*) *Studies in Philolgy*, 34, (1937), 576- 88.

Burton Pollin, (*Poe and Thomas Moore*), *Emerson Soaety Quarterly*, 63 (june 1972), 166- 63.

انظر :

( يمكن اعتبار « بو » أحد أبرز كاتبين أمريكيين اهتموا بالموروث العربى الإسلامى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . الآخر هو واشنطن ارنفج . فعدا ( حكاية ألف ليلة ) وقصيدة ( إسرائيل ) كتب « بو » قصيدة أخرى بعنوان ( الأعراف ) يشير فيها إلى المفهوم القرآن للأعراف . وله مجموعة حكايات بعنوان ( حكايات الجروتسك والأرابيسك ) يعبر فيها عن فلسفته الجمالية النازعة إلى تجاوز عالم المادة . ومفهوم الأرابيسك بالذات مستقى فى الأساس من التوجه التجريدى أو اللامحاكائى فى الفن الاسمى . انظر :

David Hoffman, *Poe* (New York, Avon Books, 1972) pp. 203- 4

( يشير هوفمان إلى هذا الخطأ فى ص ٥٢ ( انظر الملاحظة السابقة ) .

- Thomas Carlyle, (*The Hero as Prophet. Mahomet: Islam. On Heroes and Hero Worship*, ed. W. H. Hudson (London: Everyman's Library 1973), P. 278 : (١٨) انظر :
- Lewis Melville, *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill* (London : William Heinmann, 1910) , PP. 129- 30 : (١٩) انظر :
- Stephen Peithman, ed. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe* (New York: Doubleday & Co., 1981), p. 464. : (٢٠) انظر :
- (٢١) لعل من الضروري أن أضيف أن لا مبالاة « يو » بمحاكاة الحكايات الشرقية لا تتناقض بالضرورة مع إعجابه بها ، فقد عبر عن إعجابه في رد ساخر على أحد الذين أعربوا عن احتقارهم لتلك الحكايات . انظر Peithmann ( الملاحظة السابقة ) ص ٤٦٤ .
- Theophile Gautier, (*The Thousand and the Second Night*) *The Works of Theophile Gautier*. tr & ed. F.C. de Sumichrast (New York: George D. Sproul 1902) 2: 227- 67 ¾ : (٢٢) انظر :
- Meredith: *The Critical Heritage* ed. Ioan Williams (New York: Barnes & Noble, Inc. 1971) , p.4 : (٢٣) انظر :
- William Thackeray's *Complete Works* (New York: Harper and Bross., (1903), 5: 47. : (٢٤) انظر :
- The Complete Works of Robert Louis Stevenson* (London: Cassell and Co., 1906) Vol. 9. : (٢٥) انظر :
- Irving S. Saposnik, *Robert Louis Stevenson* (New York: Twayne Publishers Inc., 1974), pp. 66- 67. : (٢٦) انظر :
- (1.002 nd *Arabian Night in Satires and Burlesques*, ed Franklin R. Rogers, *The Mark Twain Papers* (Berkeley: Univ. of California Press. 1967) : (٢٧) انظر :
- Hucklberry, Finn ed. Kenneth S.Lynn (New York: Harcourt Brace & World Inc. 1961) , pp. 7-8. : (٢٨) انظر :
- الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة .
- (٢٩) لا شك أن ألف ليلة وليلة قدمت منذ البداية في أوروبا بوصفها حكايات مسلية أو رومانسية وكان ممن استعملوا عبارة « رومانسية » في وصف تلك الحكايات جون بين Payne في ترجمته لها عام ١٨٨٢ ، حين أشار في المقدمة إلى أن ترجمته « أول ترجمة كاملة للملخص العربي العظيم من القصص الرومانسية ... »
- Rida A. Hawari, (*The Cult of the Exotic in Victorian Literature: The Nights Translations of William Torrens and Edward Lane*), *مجلة الملك سعود* مج ٤ ( الآداب ٢ ) ( ١٤١٢ ) ص ٦٨ . وحول مفهوم الرومانسية في القصص الشعبي انظر نبيلة إبراهيم ، *قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية* ( بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤ ) ص ٤٩ .
- Theodore Dreiser, *An American Tragedy* (New York: The New American Library, 1964) : (٣٠) انظر :
- أرقام الصفحات في النص من هذه الطبعة .
- (٣١) يقول الناقد الأمريكي لزل فيدلر في استفتاء شامل للرواية الأمريكية إن من خصائصها « الابتعاد عن المجتمع بالاتجاه نحو الطبيعة أو الكابوس نتيجة محاولة يائسة لتفادي حقائق التغزل والزواج والحمل » ( ص ٢٥ ) ، ثم يضيف في مكان آخر إن « إحدى المشكلات الفنية الرئيسية التي واجهها الروائيون الأمريكيون هي تحويل الأشكال غير المأساوية لنهايات مأساوية » ( ص ٢٨ ) :
- Leslie Fiedler, *Love and Death in The American Novel* (New York: Stein and Day, 1960) .
- ويتفق مع فيدلر حول النزعة غير الواقعية في الرواية الأمريكية ناقد آخر هو ريتشارد تشيس الذي يرى أن الأمريكيين أنتجوا قصصا رومانسية تقع في منطقة وسطى بين الحضارة البدائية أو بين الواقعي والتخيل . انظر :
- Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1957) , p. 19.
- (٣٢) انظر : *Newsweek* 68 (8 August, 1966) وانظر أيضا مقالة بارث الشهيرة حول ( أدب الاستنفاد ) (The Literature of Exhaustion) في
- John Barth, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1984), p. 221.
- The Friday Book*, p. 221 : (٣٣)
- Lost in the Funhouse* (New York: Bantam, 1969) : (٣٤)
- الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة .
- John Stark, *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth*: Durham: Duke Univ. Press, 1974). : (٣٥) انظر :
- John Barth, *Chimera* (Canzda: Ballantine Books, 1988), pp. 11-64. : (٣٦)
- tan Fogel & Gordon Stetaug, *Understanding John Barth* (Columbia, S.C: Univ. Of South Carolina Press, 1990), p.5. : (٣٧) انظر :
- he Friday Book*, p. 222. : (٣٨) انظر :

# ● آفاق نقدية

---



# مدخل الى قراءة دريدا

## في الفلسفة الغربية

بما هي صيدلية أفلاطونية

كاظم جهاد

التعامل مع الكتابة ، وسواء أكان مسمى أو عاملاً بالإضمار ، إنما يوجه ، كما يشبه دريدا في مجمل أعماله ودراساته ، كامل الفكر الغربي تقريباً ، الذي يرى هوفيه فكراً ميتافيزيقياً . يظل فضل أفلاطون أو تميزه في هذا المتن الذي كان هو البادئ لتأسيسه ماثلاً في كونه قد وعى هذا الازدواج . وإذا يتخيله دريدا رائحاً غادياً في غور « صيدليته » ، لا يعرف إن كانت الكتابة خيراً أم شراً ، سماً أم ترياقاً ، فهو قد قام بأكثر « احتيايل » عرفه تاريخ الفلسفة والكتابة مكنه من الاصطلاح بفعل الكتابة دون أن يبدو عليه ذلك . في ضربة شبه مسرحية وضع عملاً فلسفياً كاملاً عزاه لسقراط ، مدعيًا الاكتفاء بتسجيل كلام « الأب » ومخاوراته ، متوهماً إمكان أن ينسبنا أثر إجراءات الكاتب الذي « نسق » على هواه كلام الأب ، وجهه الوجهة التي يريد ، ونس في ثيابه ، وأبعد منه ، كلامه ، كلام الابن ، نفسه .

من هنا ، ولامتداد هذه الثنائيات ، كما أسلفنا القول ، في الفكر الغربي ، حتى الحديث منه ، بدأ لنا أنه لن يكون لأى تقديم للدريدا كبير نفع إذا لم نحاول الإبانة في هذا التقديم ، بالاعتماد على المتن الدريدي نفسه ، عن الكيفية التي يتمحور

تتصدى دراسة دريدا التي قدمها لتصور أفلاطون للكتابة . تصور « صيدلاني » يتمثلها عبر ثنائيات « السم » و « الترياق » ، « الإصابة » و « العلاج » ، « الرقية الحبيثة » و « السحر الشافي » ، وما يربط بها ويوجهها من ثنائيات أخرى . ثنائيات « الخير » و « الشر » ، « الطاعة » و « الأبق » ، « التوطن » و « التيه » ، « التمرکز » و « البعثرة » ، « التمام » و « الفضلة » أو « الزيادة » ، إلخ . فتارة تُجرّم الكتابة باعتبارها خطاب الابن الأبق ، وطوراً باعتبارها خطاب السّاحر بتألف الخطورة على أمن المدينة ، وطوراً آخر باعتبارها مراس الضحية الذي لا يمكن إلا أن يُقدّم في كل عام قرباناً بطرده تتطهر المدينة وتُصان سلامتها من كل شرّ داهم . تارة تُدان الكتابة باعتبارها تسعف الذاكرة الأرشيفية على حساب الذاكرة « الطبيعية » ، وطوراً باعتبارها كلاماً جواباً تائهاً يهّد « بذار » الأب بتفريق وانتشار وبعثرة . لكنها مع ذلك ، لاتفتأ تَرَجّع إليها وتلتمس معونتها ، لإدانة ضرور الكتابة نفسها أحياناً ، بل يُعلّ غالباً من شأنها عندما تُجرّد من معناها الصريح لتأخذ على المجاز فتدل على الكتابة الأخرى ، الإهنية ، هذه التي ينقشها الخالق أو الطبيعة بحروف لا تُمحى في غور الجنان . هذا الازدواج في



بها هذا الفكر ميتافيزيقياً ، ويتأسس بكامله أو يكاد على هيئة صيدلية أفلاطونية . وكما يقول دريدا في دراسة له معروفة ، فهو ، أى الفكر الغربى ، ينتظم على هيئة « ميثلوجيا بيضاء » تكون الفلسفة فيها هى الإنتاج الميثولوجى للإنسان الأبيض الذى طالما خفض فكر الآخرين إلى مستوى الميثولوجيا والغيب .

يمتد أفلاطون الكتابة باعتبارها قاصرة يتيمة . بل هى لديه لقيطة ، وعاجزة عن إسعاف نفسها بخطاب يكون خطابها الخاص . وإذا تحبب الكتابة نفسها على هذا النحو فهى إنما تحبب الأب نفسه الذى لا تؤمن تواصله لكلامه ، ولا تعده بذرية ، بل تنذر بأن تحيل « بذار » العائلة ( المقدسة دائماً ) ، وكما ذكرنا أعلاه ، إلى بعثرة ، إلى انتشار ، إلى تفريق ، وإلى « تبذير » . هذا إذا لم نتهم ، وهو حاصل بالفعل أغلب الأحيان ، بكونها تعمل على اغتيال الأب ، خلافاً تماماً للصوت أو الكلام المباشر ، الذى تأتى صفته فى الفرنسية : Vive مشتقة من الجذر اللغوى نفسه الذى تنحدر منه صفة « الحى » Vivante ؛ فكأن كل كلام متوسط ، أو منقول ، أو ما - بعدى ، لإيقم إلا فى الطرف الآخر - طرف الموت . الكلام المباشر ، إذن ، هو الذى يجسد حضوراً - فى - الذات . إنه انفعال بالذات ما ظلت ترى فيه الفلسفة الغربية ( وما من فلسفة غربية فى عرف دريدا إلا وهى ميتافيزيقية ، وما من ميتافيزيقيا إلا غربية ) ، نقول ترى فيه صورة الفرد الحى المستند فى خيالاته إلى حماية اللوجوس ، كلام الأب - الرئيس - الإله . كل حضور فى الذات هو حضور بإزاء الخالق . وكل شئود عبر الكتابة ( هذه الفعلية المتهمة بالإرجائية والتوسط أو اللا- مباشرة ) إنما هو تدليس وغش وخيانة وجنون وانتحار . هكذا تجد المركزية اللوجوسية مرادفاً لها وسنداً فى مركزية صوتية ، تعقد الامتياز للصوت ( وحدة الصوت البشرى أو اللغوى ) بمقابل الكتب ( وحدة الكتابة ) ، وللفظ بالمقارنة مع الإنشاء . يزعم هذا التصور أن الكلام ، فضلاً عن فورتيته ، قادر على استعادة نفسه وتصحيحها بقدر ما يتقدم الحوار - والآخر هو الشكل المميز إن لم يكن الأواحد الذى تمنحه الثقافة الغربية الميتافيزيقية للكلام . يمكن الرد مع دريدا بالقول إن المكتوب يتمتع هو الآخر بـ « الوقت كله » لاستعادة نفسه وتصحيحها .

وهنا يرد دعاة مركزية الكلام بأن هذا صحيح ، لكن المكتوب ما إن يُطلق حتى يتجرد من حماية صاحبه ويعجز عن الرد أو استعادة الذات . تصور عجيب يعتبر الخطاب المكتوب مطروحاً مرة واحدة وإلى الأبد . فنية فى بحار البشر مُلقاة . أسطورة النص الأصيل أو أزيلية خطاب يقوم على استبعاد كل نسخة . هذا مع أن تجربة الكتابة تأتى مع ذلك يوماً لتدلل على العكس . فكم من السجلات تنعقد حول مكتوب بذاته ؟ وكم من القُصص يلقاها كل مكتوب ليعمق فحواه ، وأحياناً ليسخ نفسه بمعنى المفردة ، معنى التكرار ومعنى الإلغاء ؟ وحتى إذا هاجر الكلام المكتوب ( وهذه الهجرة ، التى هى تيه وانتشار ، أى انتشار وتلقيح مثناه ، هى ما يُخيف الميتافيزيقا ) وأفلت من رقابة « صاحبه » ، أفلا يجعل كل نص مكتوب إمكان الدفاع عن ذاته وتصحيحها لا فى طياته فحسب ، وإنما ، كذلك ، وخصوصاً ، عبر إسهام الآخر ، هذا الطرف الأساسى فى النص ، الحاضر فيه ضمناً أو فى نوع من التجويف منذ ولادته ؟ وكذلك ( ولن نكرر هنا ما أسهبنا فى عرضه من قبل ) أفلا يتضمن الكلام نفسه ، المدعو مباشراً أو « حياً » ، نقول ألا يتضمن عنصر الكتابة ، مادام يستند ، هو أيضاً ، وبدرجة تزيد أو تنقص من الصرامة بحسب قدرة المتكلمين ، نقول يستند إلى نحو ، ويعتمد على توليف أو إنشاء ، ويأخذ ، خصوصاً ، بهذا المبدأ الصانع لكل كتابة ، والمتمثل فى « التفصية » espacement ؛ تفصية هى توزيع للعناصر وخلق لمسافات أو فسحات أو فواصل تتوسطها وتكفل لها المعقولة والأداء ؟ ليس الكلام هو العنصر الأساس فى اللغة ، عنصر يحدث له أحياناً ، ويفعل « زيادة خطيرة » ( سنأتى إلى هذا ) ، أو اضطراب مزعج ، نقول يحدث له أن ينكتب . بل إننا ، وسواء تكلمنا أو كتبنا ، لا نفعل سوى أن نرجع إلى إجراءات متنوعة للكتابة . هذا هو « التعديل » الحاسم الذى - كما نرى - فى تصور الكتابة ، فكأنه يقول : « فى البدء كانت الكتابة » ، حيثما يقول الكتاب المقدس : « فى البدء كانت الكلمة ( الإلهية ) » . تعديل أفاد دريدا منه إلى أبعد الحدود ، إذ ابتكر لنفسه هذه الكتابة التداعية والمعلقة بصرامة فى آن ، الداهية « كالكلام » فى جميع الاتجاهات ، محكومة مع ذلك بضوابط صارمة وخفية . هذا فى الوقت نفسه الذى ابتكر لنفسه فيه خطاباً شفوياً ( عبر محاضراته ودروسه التى غالباً ما ينشرها

كانت الكتابة فرضت نفسها على التاريخ وعلى الفيلسوف بوصفها نوعاً من الشر الذي لا بد منه ، فإن محاكمتها تتحول إلى معاييرة ومفاضلة بين أنماط أو صيغ للكتابة مختلفة. هكذا يرينا ديريدا في « البشر والهرم » (Le puits et la pyramide, in Marges- De la philosophie, Ed; De Minuit, Paris, 1972) إلى اعتبار هيجل للكتابة وهو يتبع حركتين تفضيليتين اثنتين . يفضل ، أولاً ، الصوت على الكتابة ويعتبره الأكثر إبانة عن الحضور وحفظاً له . وإذ يأتي ، ثانياً ، إلى حقيقة الكتابة ، فهو يفصل الكتابات أو اللغات المكتوبة الأكثر قرباً إلى الصوت ( ما يدعى باللغات الألفبائية ، وهي التي تمنع بأبجدية بشر فيها كل حرف إلى صوت ) ، يفضلها على سواها ، أي على الكتابات الإيديوجرامية التي ترمز بالكلمة لا للصوت ، وإنما لصورة ، كما في الهيروغليفية المصرية أو الصينية .

من أين تنبع الأولوية المعقودة هنا للصوت ؟ من كونه يجسد الحضور في الخارج ، يخرج أو يخرج عبر الكلام ، وبإمكانه بعد ذلك ( الصوت مادة أثرية ) فهو يحفظه ويحافظ عليه في صميمية الفكر . هذه الحركة المزدوجة ، التي تقوم على المخارجة والإعفاء ، الإظهار والإخفاء ، ضرورية بالنسبة لهيجل ، وهي تظل وفيه جذلة القائم أساسياً على حركة الـ Aufhebung ، حركة انتساخ بالمعنى المزدوج لهذه المفردة في العربية ، معنى الحضور والإعفاء ، التدوين والمحو ، معنى تجاوز الشيء لا بإلغائه وإنما بالارتقاء عليه بعد أخذ أحسن ما فيه . ويظل النظر بالنسبة لهيجل قاصراً أمام الصوت الكلامي ، لأن النظر ، وإن يكن فعلاً للفكر ( ومن هنا يقال « وجهة نظر » Point de Vue صيغة ترتبط ، في ما وراء مجازيتها ، البصر بالفكر فوراً ) ، فهو يبقى مع ذلك على الأشياء الخارجية في طبيعتها الحسية ( اللوحة المرئية مثلاً ) . وحده الصوت ، بإمكانه ، يدع الشيء في صميمية الفكر . والكتابة الفضل هي الألفبائية ، بما أنها هي الأقرب إلى الصوت . وذلك خلافاً لـ :

- المصرية القديمة ( الهيروغليفية ) : لأنها في رأيه أكثر رمزية . فمع تمتعها ( كما أثبت شامليون ) بعناصر صوتية ،

« كما هي » ) محتكماً إلى شروط كتابة صارمة تنتظم ذاتها فوراً . هكذا يصبح الكلام ( الملفوظ ) كتابة ، والكتابة ( التحريرية ) كلاماً . وهنا أيضاً ، وبالمخصوص ، يلمس القارئ ، كما لمس جميع نقاد الفلسفة الغربية المعاصرة ، شجاعة مفكر يضطلع بتفكيك الميتافيزيقا داخل الكتابة الفلسفية بالذات ، ويبدأ تغيير الخطاب الفلسفي بتغيير لغته وشكله .

نعود إلى الامتياز المعقود من لدن الميتافيزيقا الغربية للكلام المباشر بالقياس إلى الخطاب المكتوب . امتياز لم يدفع ، فحسب ، إلى الإعلاء من شأن الكلام على حساب الكتابة ، بل قام كذلك بتصنيف اللغات نفسها ، وكتاباتها ، تصنيفاً مراتبياً يتعقد فيه الامتياز ، هنا أيضاً ، للغات التي تقترب كتابتها أكثر من سواها من الشكل المنطوق أو الشفوي للكلمة . أي ، في النهاية ، للغات الغربية المكتوبة جميعاً كتابة صوتية Phonétique ، خلافاً للغات أخرى تعمل بالتجريد أو التصوير كالمصرية القديمة ( الهيروغليفية ) أو الصينية واليابانية القديمتين والحاليتين . مركزية لوجوسية - صوتية تزودج ، إذن ، بتمركز عرفي أو غربي . هذه الامتيازات المعقودة للصوت على حساب المكتوب ، وللغات الأبجدية المصوتة بالمقارنة مع سواها ، نجدها حاضرة ، وتواتر وتكافل ، لدى أغلب مفكري الغرب الذين يعملون جميعاً من هذه الناحية في إثر أفلاطون . ناحية أساسية ، مادامت النظرة إلى اللغة والكتابة تجر معها ، وتشتط النظر إلى الفرد وعلاقته بنفسه وبالمآورا من جهة ، وبالأخر من جهة ثانية . هكذا ، وعلى النحو الذي نحاول هنا الإبانة عنه بإيجاز ، يكشف ديريدا عن استمرار عمل هذه « التمرکزات » في لحظات أساسية من فكر الغرب الحديث تذهب من هيجل حتى هوسرل فسوسير فليفي - ستروس ، مروراً بروسو الذي يتميز عن الجميع بدينامية سنين عنها في حينها .

### هيجل والحرف : كتابة السلحقاة :

معروف أن حركة الحضور ( وهيجل فيلسوف الحضور ) المثل تمثل لدى هيجل Hegel في الحضور في الزمن . لما كانت الكتابة ، خلافاً للصوت ، انتشار علامات في الفضاء ، فنحن نحسد بادئ ذي بدء الإنكار الذي تتعرض له عنده . لكن لما

فهى تظل أكثر ارتباطاً بالتمثل الحسى أو التصورى للشئ .  
وبذا فهى تعميق عمل الفكر إذ تجبره على الرجوع إلى ذاكرة  
فورية تحيل الرموز إلى مدلولاتها ، وتضيقه فى مناهات تعددية  
للمعاني غير متناهية .

- وللصينية : التى يشبهها هيجل بالسلحفاة ( ويقول  
الصينيون إن أشكال كتابتهم تنأس على الخطوط التى تغطى  
درعة السلحفاة ) . يعيب هيجل على الصينية جمودها ،  
بطاؤها ، وبرائيتها . صحيح أنها تمثل تطوراً بالقياس إلى  
الميروغليفية المصرية ، إذ تحقق خطوة فى اتجاه التجريد الفكرى  
والابتعاد عن الحسية والرمزية الطبيعية . ولكنها تظل مع ذلك  
قاصرة عن التمثل الذهنى وإيصال الفكر . إن انعدام المرونة فى  
نحو اللغة الصينية يمنحها طبيعة جامدة ويشل فيها حركة  
الفكر . زد على ذلك الناحية العددية المعيقة : إذ بدل الأحرف  
الثمانية والعشرين أو الثلاثين فى اللغات الألفبائية ، يلزم فى  
الصينية تعلم حوالى تسعمائة علامة لغوية ، مما يتسبب بأثر  
كارثى على اللغة المتكلمة . فليس لدى الصينى علامات  
صوتية ممكنة الترميز فى حروف ، بل وحدات تدل على مقاطع  
كاملة أو كلمات . ولتنوع مؤديات وحدة بذاتها ، يتلاعب  
الصينى بالنبر : خطورة أخرى . فبحسب طول النبرة أو قصرها  
يتغير المعنى . حسب ما نلفظ Po ، مثلاً ، بإطالة نبر حرف  
العله أو إيجازه ضمن تدرجات عديدة ممكنة ، تدل الكلمة على  
ثمانية معان : زجاج : فعل الغليان ، تهوية القمح ، فعل  
الشق أو الفلج ، فعل الإسقاء ، فعل التهذنة ، امرأة عجوز ،  
عبد ، رجل بالغ السخاء ، امرئ فظ ، ظرف القلة  
( « قليلاً » ) . هذا الخضوع من الصوت للغوى إلى تلوينات  
النبر « يمنع بالطبع ، كما كتب دريدا شارحاً هيجل ، حركة  
الانتساخ . فالكتابة ، الغائصة [ هنا ] فى انتشار المعان  
والنبرات ، بدل أن تختضن اللغة الحية ، تظل مشلولة ،  
وإنها لتقع بعيداً عن المفهوم ، فى الفضاء البارد للتجريد  
الشكل ، أى فى الفضاء وكفى » هكذا يحكم هيجل على  
الصينية أولاً بأنها لا تكون معروفة جيداً إلا من قبل  
« المثقفين » ، الذين ظلوا يشككون حتى عهد قريب طبقة محظية  
ومنغلقة أشبه ما تكون بمثقفى الإثلاطات فى الثقافة العربية  
( ويمكن فى الواقع تعميم نقد هيجل إلى الكتابة العربية أيضاً :  
فمع كونها لغة ألفبائية تشير حروفها إلى أصوات تشكل

باجتماعها كلمات ، أفلا تعتمد هذه اللغة اعتماداً بالغاً على  
مواقع الحركات الإعرابية التى غالباً ما يشترط تعديدها دلالة  
الكلمات ، وبصورة تجعل « إتقان » العربية حكراً على فئة من  
المتعلمين محدودة ؟ ) . وثانياً ، فإن كثرة هذه العلامات  
والنبرات فى اللغة الصينية تدفع فى نظر هيجل إلى التبذير :  
« عندما يتكلم الصينى ، فهو يتكلم أكثر من اللزوم ، أو يكتب  
فهو يكتب أكثر من اللزوم أيضاً » .

- خلافاً أيضاً لجميع الكتابات الأخرى من النمط الرمزى  
والشكلى ، ككتابة الرياضيات والجبر ، ولكل مشروع من  
النمط اللايتسى ( نسبة إلى لايتس الذى كان يحلم بإقامة  
« منظم كون » ) . أى خلافاً لكل مالا يحتاج ، كما عبر  
لايتس ، « إلى الرجوع إلى الصوت ، أو إلى الكلمة » .

هذا كله هو الذى دفع هيجل إلى جعل السيمولوجيا  
تابعة ، فى تقسيمه للعلوم ، إلى البسيكولوجيا . وكذلك إلى  
تخديد عمل اللسانيات ( علم اللغة ) داخل سيمولوجيا تشكل  
اللسانيات غابيتها النهائية . وحدها الكتابة الألفبائية لا تعيق  
انتشار التاريخ ( ويذكرنا دريدا أن الأخير هو دائماً ، بالنسبة  
لهيجل ، تاريخ الفكر ) ، وانتشار المفهوم بما هو لوجوس ،  
أو انتشار أنطولوجيا - لاهوت الحضور . بل بالعكس ،  
فإيحائها وراء الصوت الذى تشير إليه ، بفضل تفصيلها الخاصة  
التي سرعان ماتحليها إلى الزمن ( الشكل الأمثل للحضور ) ،  
فإنما تظل هذه الكتابة تمثل « الوساطة الأعلى والأكثر  
انتساخاً » - بالمعنى الذى حددناه قبل وهلة للمصطلح  
ألهيجلى . مما يترتب عليه ، فى منطق هيجل هذا ، نتيجتان :  
- ما من نسق كتابة كامل أو ناجع بامتياز . عبثاً كان لايتس  
يبحث عنه . ما من كتابة تتطابق كلياً والصوتية - وهذا هو حلم  
هيجل ، ومعه الميتافيزيقا الغربية بكاملها . مهما أرفضا عمل  
الفواصل والنقاط وسواها ، فستظل كتابة الكتابة تلقى بثقلها  
على كتابة الكلام .

إن هذه اللسانيات هى السنية « المفردة » و « الاسم » بامتياز .  
وحدها المفردة ، بوصفها نواة ، وحده الاسم يحمل فى الصوت  
وحدة المعنى والصوت اللغوى . الحال ، يذكرنا دريدا بأن

يخرجه ، فحسب ، بدل أن يساهم في صنعه واجتراره مثلاً يرى تصور دينامي ، محايث ، غير ميتافيزيقي للكلام . وإن معنى هذه المخارجة للمعنى مندرج في تسمية « التعبير » نفسها بالذات . هو في الألمانية Ausdruck ، وفي الفرنسية ( والمفردة هي نفسها في جميع اللغات المنحدرة من اللاتينية ، وكذلك الأنجلوسكسونية ) : expression . الحال ، تدل البادئة الألمانية Aus واللاتينية - ex على الخارج ، والمفردتان Druck و Pression على الضغط أو الفعل الممارس على الشيء . « التعبير » هو الدفع في اتجاه الخارج ، إنه « لفظ » إلى البرانية . الأمر نفسه تقريباً في العربية التي تفيد فيها مفردة « التعبير » ضمان عبور محتوى ما من محل إلى آخر ، من الداخلية الحاوية إلى الخارج الأثيري . في هذا الإخراج ، في هذا التعبير لصميمية معينة إلى الخارج ، نتعد أهمية كبرى للصوت . إنه يؤمن خروج المعنى ، مقيماً عليه في الأوان ذاته في الصميمية . اللغة مفهومة هنا بوصفها تعبيراً ، أي إخراجاً ، ترجمة ، استحضاراً لما هو متشكّل في الداخل من قبل . وإن كل كره هوسرل للغة الرياضيات إنما ينبع من تدعيمها كتابة شكلانية تبعد كل ما يربط اللوجوس بالصواته ، مهددة بذلك ، كما يذكرنا به ديريدا ، التمرکز اللوجوسي والصواتي المهيمن على الميتافيزيقا وعلى المشاريع السيميولوجية واللغوية الكلاسيكية . لكن لما كانت اللغة ، بمعنى أطلقه سوسير وينبغي تجذيره ، « نسقاً من الإحالات المتبادلة » ، ولما كان ديريدا يكشف في هذه الإحالات التي يدمج فيها كل عنصر العناصر الأخرى إدماجه الخاص ، نقول يكشف عن « حيز » الكتابة بالذات الذي يشمل حتى الكلام ، فإن ما يفعله هذا التصور الميتافيزيقي هو أن هذا الداخل يظل على الدوام مغدياً ( من العدوى ) بخارجه . فليس الوسط الذي ينطرح فيه الكلام بالبيئة المحايدة أبداً . ولا نمر تجربة الكلام من دون نتائج على الصميمية التي تحسب نفسها سيّدة لكلامها بكل بساطة .

هذا ما يبدو هوسرل متبهاً إليه في كامل حراجه . إلا أنه ، بدل أن يقبل بداخلة الخارج ، ويضطلع بتعرض المعنى إلى هذا العمل الاخذ ( تـ ) بلاف ، يجهد بالعكس ، وبغربة ، في إنقاذ صميمية الوعي ، مجازفاً ، كما سنرى ، بإحالة إلى حياة

الكلمة لم تعد تتمتع في اللسانيات ( مارتينييه وسواه ) بالجدارة المتوهمة نفسها ، بل هي ذاتها صارت تقطع إلى وحدات أصغر ، أو تجد نفسها ملحقة بوحدات أكبر . إن الوحدة اللغوية ، في اللسانيات الحديثة ، هي إما أصغر من الكلمة ، أو أكبر منها .

### هوسرل والكلام : « الحياة المتوحدة للروح » :

يتناول هوسرل Husserl اللغة والكلام والصوت من خلال المعنى والدلالة . المعنى في الفينومونولوجيا أو الظاهرية هو كل ما يتجلى إلى الوعي . إنه « ظاهراتية الظاهرة » . في « الصوت والظاهرة » ( La Voix et le Phenomene, Ed. Puf, Paris, 1967 ) ، يعلمنا ديريدا بأن هوسرل لم يكن في « الأبحاث المنطقية » ليقبل بالتمييز الذي يقيمه فريجه ( Frige بين المعنى ( بالألمانية : Sinn ) وبين الدلالة ( Bedeutung ) . فيما بعد سيتم تمييزاً ، لكن ليس على طريقة فريجه ، بين المعنى في محتواه العام ( كل ما يقفز إلى الوعي ) والمعنى بوصفه موضوعاً لمقولة منطقية أو لغوية ، أي بوصفه دلالة . وهنا ، وكما يعبر ديريدا ، تبدأ التعقيدات . فالمعنى ، حتى يقوم ، ليس في نظر هوسرل بحاجة إلى جانبه الحسي ، التعبيري ، أي الكلمة بما هي دال متمتع بالصياغة . إن حضور المعنى ، جوهره ، معناه ، هو قائم من قبل وقابل للتفكير خارج هذا التلاقى لوجهي العلامة ( الدال والمدلول ) . إنه « طبقة » ( والمفردة هوسرل ) ما قبل - لغوية ، ما قبل - سيميولوجية ، أو بتعبير هوسرل أيضاً ، ما قبل - تعبيرية . حضورها قابل كما قلنا للتفكير قبل عمل كل اخذ ( تـ ) لاف وقبل سباق كل دلالة . ذلك أن الأخيرة لا تفعل ، كما يعبر ديريدا شارحاً هوسرل ، سوى أن تظهر المعنى إلى التور ، ترجمه ، تنقله ، توصله ، تجسده ، تعبر عنه . . إلخ . معنى يمنح نفسه ، إذن ، للوعي أصلياً ، من دون أن يكون بحاجة إلى الانخراط أو التدنن والانتكاب « في نسج علاقات واختلاف يصنع منه إحالة ، أثراً ، كنية ، تفضية . . . وهكذا ، فلا يفعل التعبير - وهنا يندرج التصور الفينومونولوجي في الأونطولوجيا الكلاسيكية ، أي الميتافيزيقية - سوى أن يطرح إلى الخارج ، يخرج ، يستخرج ، ويخارج معنى قائماً من قبل في صميمية الكيان مثل المعدن الماكث في باطن الأرض منتظراً إخراجها .

في نظر هوسرل الولوج إلى صميمية الآخر أو كونه - آخر ، خصوصيته بما هو آخر ، « آخريته » ، إذا جاز التعبير ، مادام يكون على المرور بهذه الوساطة الفيزيائية المتمثلة في الصوت أو الكلام . كتب دريدا يشرحه : « ليس لدى مع حضور الغير في ذاته إلا علاقات لا حضور متناظر وقصدية متوسطة [ غير مباشرة ] واحتمالية » ( « الصوت والظاهرة » ، ص ٤٢ ) .

ترسيم هذا الصفاء لـ « الخطاب » ، المنشود على حساب التواصل ، هو مشروع الميتافيزيقا . ومشروع الظاهراتية أيضاً ، التي يتضح مسعاها في وصف « موضوعية الموضوع » أو « حضور الحضور » انطلاقاً من « صميمية » أو « مجاورة للذات » أو بالأحرى ففى سكنها . يبحث عن المعنى حيثما يمحى الوجه الفيزيائي أو المادى والحسى للكلمة ، وتركيزه ، في الدلالة ، على « التدوين الذى ينطوى على الموضوعية المثالية وما ينتج الحقيقة والمثالية ولا يكتفى بتسجيلها فحسب » ، فإن هوسرل إنما يؤكد استمرار ميتافيزيقا الحضور داخل الفينومونولوجيا ، وعائدية الفينومونولوجيا إلى الأونطولوجيا الكلاسيكية . عبر موضوعة الصوت ، التى أقر جميع نقاد الفلسفة بأن دريدا هو الوحيد الذى عرف أن يجد فيها نوعاً من حصان طروادة فعال للكشف عن تناقض أساسى للفينومونولوجيا الهوسرلية ، وعبر هذا الإفراغ للكتابة من القيمة لصالح الصوت ( البشرى ) ، وإفراغ الأخير من ثم من القيمة لصالح الصوت غير المسموع للروح ، يكون هوسرل قد أفرغ الكائنات من كل معيش أصيل مادام يريد تحقيقه في وسط مقطوع من كل صلة بمعيش الغير .

### سوسير والعلامة : الاعتبار الذى يصبح قانوناً :

إذا كانت مسألة الكلام والكتابة شكّلت جانباً من العمل الفلسفى لأفلاطون ( الذى يستدخلها ، كما سنرى ، في مشهد عائلى ) ، وهيجل ( الذى يحيلها إلى مديح للغات الألفبائية ) وهوسرل ( الذى يبحث عن صفاء الدلالة في عزلة الكلام أو كلام العزلة ) - ( وما هذه بالطبع إلا محطات أساسية دالة على الميتافيزيقا الغربية ، وهناك محطات أخرى ، قديمة العهد وحديثة ) ، فإن السويسرى فردينان دو سوسير Saussure ، أبا اللسانيات الحديثة ، يرفعها إلى مصاف علم نجد الكتابة وهي تحال فيه أيضاً إلى ما يشبه فعالية ملحقة بالكلام ، ( شبه )

متوحدة . يُقيم هوسرل تمييزاً بين غمطين من العلامات . هناك ، في رأيه ، « امات حبل بدلالات : Bedeutung » ، وعلامات أخرى تشير إلى أشياء لكنها لا تشكل بالضرورة دلالات . إنها علامات - إعلانات ، أو إشارات - تأثيرات indices . من أجل هذا التمييز يجترح دريدا مفردة فرنسية مركبة لترجمة المفردة الألمانية الدالة على « الدلالة » . فلما كان القول ، بمقتضى هذا التمييز ، إن هناك دلالات بلا دلالة مُفارقاً وحوشياً ، فإن دريدا يترجم Bedeutung إلى : Vouloir dire ( دلالة ) ، بمعنى مقصد مقال ، ما يُراد قوله ) . وبالفعل ، فما يميّز العلامة - الدلالة ، أو الدال الدال ( الكلمة الأولى اسم ، والثانية صفة : الدال الذى يشكل دلالة ) هو ارتباطها ، كما سبق أن رأينا ، بمقصد في الفكر وبإمكان قيام الخطاب المحكى . لكن ، يسأل دريدا ، ألا تختلط العلامات الدالة في تجربتنا اليومية بالعلامات التى هى بلا دلالة ، وألا يجتزج المعنى بغذمه ، بحيث يصعب إقامة حدود فاصلة بين غمطى العلامة هذين ، بل حتى ضمان أن لا يعدى أحدهما الآخر ؟ تحيب الفينومونولوجيا الهوسرلية بأن هذا التمازج قائم بالفعل ، ولكن مقصد الظاهراتية هو بالذات تخلص الدلالة والقبض عليها في صفاتها التمييزية والمنطقية . أى الابتعاد عما يدعو هوسرل بالظاهراتية الساذجة . هذا خصوصاً وأن هذه الظاهراتية لا تعتبر أن العلامات وحدها يمكن أن تنقسم إلى علامات دالة وأخرى مؤشرة فحسب ، بل الخطابات هى الأخرى يمكن أن تكون دالة وغير دالة . لكن أين نجد هذا الوسط الذى لا يكون فيه الخطاب مهتداً بفساده أو بانتفائه ؟ لما كان المعنى يشكل بنية ما قبل - تعبيرية تكشف عنها بإزاحة طبقة اللغة ، فإن الخطاب هو أيضاً لا يتحقق من صفاته إلا في المناجاة الذاتية ، في الكلام المتوحد الصامت Le soliloque . نعم ، في « هذا الكلام الخفيض تماماً » الذى يدعوه هوسرل بـ « الحياة المتوحدة للروح » . هناك ، « في لغة بلا تواصل » ( دريدا ) لا يعود التعبير معاقفاً بالامتزاج ولا مختلطاً بالعلامة غير الدالة . بعيد هو عن « هذه العدوى التى تتحقق في المخاطبة الفعلية » ، التى تشير فيها التعبير إلى محتوى يتصلص أبدأ من حدسنا ، والذى هو معيش الغير ، والتى يتحد فيها المحتوى المثالى للدلالة والوجه الروحى للتعبير بالوجه الحسى « الذى هو الجانب الدال من العلامة . لا يمكن

لا توفر له سواها. الحال، ليست اللغة الجارية أو السائدة بالشئ، الحياتي في نظر دريدا أبداً: «إنها [اللغة الجارية] لغة الميتافيزيقا الغربية، وهي تخرج معها عدداً كبيراً من الفرضيات من كل نوع، فرضيات غير قابلة للفصل بعضها عن بعض، وما إن نغيرها نحن بعض الانتباه [حتى نرى إليها] وهي تنظم في نسق. (المرجع المذكور، ص ٢٩).

ولذا، فمن جهة، بتدعيمه الفصل بين «الدال» و«المدلول» فإنما يفتح سوسير المجال، قانوناً، لوجود ما يدعوه دريدا بالمدلول المتعالي Signifiant transcendental: مدلول لا يقبل الرجوع إلا لذاته، مزدرياً وجود الكلمات في حقيقتها الحسية والمادية. وهو، كما يضمن الثارئ، أساس كل لاهوتية وميتافيزيقا. التشكيك بهذا المدلول يستدعي منا في نظر دريدا التشكيك بالغ الصعوبة لسائر مفاهيم الميتافيزيقا الغربية. ثم إن تفكيكه لا يعنى إلغاءه ونكران عمله، سيما وأنه متعذر على التجاوز؛ وبدونه، أى بدون فكرة وجود مدلولات قادرة على الإفلات من الدوال أو الألفاظ التي تسميها في لغة بذاتها، تصبح أية مبادرة للترجمة بعامّة متعذرة. الترجمة بما هي «تحويل منظم للغة عبر لغة أخرى [أو من قبلها]»، ولنص عبر آخر [أو من قبله]». وإذا كان هذا الاختلاف بين الدال والمدلول مفتقراً إلى الصفاء والموثوقية، فالترجمة مفتقرة لهما هي أيضاً. من هنا يقتض دريدا إبدال «الترجمة» (عملية ومفهوماً) بما يدعوه هو بـ «التحويل» transformation، كما في العبارة السابقة التي تعرف الترجمة بكونها تحويل لغة بأخرى ونص بآخر.

ففي الترجمة «لا نكون، وأبداً لم نكن، أسام نقل [بسيط]، من لغة إلى أخرى أو داخل لغة بذاتها، لمدلولات صافية تتركها الأداة أو الوساطة - عذراء غير ممسوسة» (المصدر المذكور، ص ٣١).

ومن جهة ثانية، فمع أن سوسير قد وضع المادة الصوتية بين قوسين من الاحتمال والشك، إذ يعتبره جوهر اللغة غريباً على الطابع الصوتي للعلامة اللغوية، فإنه، وهنا أيضاً لبواعث أساسية وميتافيزيقية أساساً، يعود - وهنا التناقض - ليعتد الامتياز للكلام ولكل ما يربط العلامة بالصوتانية. كما

مفسدة له. تهميش يرثه من أفلاطون، ويستند فيه إلى «طيفة» من التفكير الروسوي (نسبة إلى روسو، الذي سئى أن المسألة تكتب لديه تعقيداً أكثر)، ليميد، كما سئى أيضاً، إلى «التهيش» الفلسفي للكتابة لدى عالم أعراق فتح مع ذلك الثقافة المعاصرة على فكرة ثقافات أخرى تدعى اعتباطاً بـ «البداية»، ذلكم هو كلود ليفي - ستروس.

يتوقف دريدا عند التصور السوسيري للكتابة في مواطن عديدة، منها «في الجراماتولوجيا» و«مواقف» (مجموعة حوارات)، و«هوامش - في الفلسفة». من مجمل هذه الرقنات ينفتح التهيش الذي يمارسه سوسير على الكتابة، تهيش لا يرفع الأهمية عن إساهات الرائدة في مجال اللسانيات الحديثة، بل يطعمها بالنقص ويدعز إلى إكمالها بل وتصحيحها. تصحيح اضطلع به خصوصاً الداناركى هيلمسليف الذي يرجع له دريدا ويظوره بذوره. يوجز دريدا، في الكتاب الذي يجمع بعض محاوراته تحت عنوان «مواقف» (Positions, Ed. de Minuit, Paris, 1972)، باديء ذي بدء، بالإضافة الخامسة التي جاءت بها السيميولوجيا السوسيرية في نقطتين. الأولى، اضطلاعها بدور نقدي حاسم، إذ أبانت عن أن المدلول ليس يقبل الانفصال عن الدال: إنها وجهان لعملة أو وحدة واحدة هي العلامة، وهذه الوحدة قد رفض سوسير تقسيمها على النحو الميتافيزيقي الذي يقربها من وحدة الكائن البشري المكونة من جسم وروح، مثلاً. والثانية أنه، برفقه اختزال «جوهر» الدال للغوى إلى عنصره الصوتي، أى بتجريد المعنى الدلالي ومادة التعبير من كل «جوهرانية»، فهو إنما ارتد على الموروث الميتافيزيقي الذي استعار هو منه مفهوم «العلامة» وتسميتها.

ومع هذا، فإن سوسير لم يتمكن، في نظر دريدا، من ألا يؤكد هو الآخر هذا التراث الميتافيزيقي ويدعم عمله. بمجرد أنه لجأ إلى مفهوم «العلامة» فهو لا يقدر أن ينقل من عدد من النتائج والاستباعات المتضمنة في هذا المفهوم والموجهة له. معروف ما يذكره سوسير في «دروس اللسانيات العامة» من أنه لجأ إلى مفردة «العلامة» Signe وشقيها: «الدال» Signifiant و«المدلول» Signifié، لأن «اللغة الجارية»

الذاتي الذي مافئء ستروس نفسه يقوم به بكامل النزاهة ، مشيراً في أعمالها نفسها إلى ضروب من التسرع أو الفرضيات « غير المدروسة » أو الجزئية .

تتمثل إحدى أهم وقفات دريدا عند العلوم الإنسانية ، في جانبها البنوي خصوصاً الذي يشكل ستروس رائده والمدل إليه ، في مقالته : « العلامة ، البنية واللعب » ( Le Signe, la Structure et le jeu ) « الكتابة والاختلاف » ، منشورات لوسوى ، ١٩٧٢ . ما يُعَيِّه دريدا على المقاربات المجرة في هذا المضمار هو إحالتها كل شيء ، كل كتابة وكل معنى ، إلى مركز أو نقطة مركزية منها تنطلق جميع الشبكات وإليها ترجع . الحال ، إن المعنى ، في الأدب بخاصة ، إنما يدين بوجوده ، وتجليه ، لنوع من اللعب ، والزوغان ، والانتشار أو الانتثار المستمر ، والتيه ، والإحالات المتبادلة غير المتوقعة بالضرورة ، ولا هي بالمحكومة بقوانين معيارية قابلة للضبط في شبكة توهم بأنها هي الكل . بقمعها اللعب ، فلماذا تلغى هذه العلوم إمكان المعنى نفسه ، الذي هو ، في « جوهره » ، مزيج من المركز واللا-مركز . مزيج لا يتبع فيه ، كما نرى في « القوة والدلالة » ، إلا التاريخ الداخلي لقوته ، ملغياً مركزه ، ومتبعاً ، ككتابة دريدا نفسها ، مادعته سارة كوفمان نارا تلتهم نفسها باستمرار وتنقل مواضعها وموضوعاتها دون انتهاء .

يعود ليتحدث عن « الرابطة الطبيعية » بين الفكر والكلام ، المعنى والصوت ، بل عن « معنى - صوت » ( يذكره دريدا ، « مواقف » ، ص ٣٢ ) . لقد تكلم في البدء عن اعتبارية العلامة اللغوية ( فلا أحد يقدر أن يقول مثلاً لم دعت العرب الشجرة « شجرة » ، أو « الحجر » « حجراً » ، ولا يشذ عن هذا إلا الكلمات المصوتة الحاملة في صوتها دلالة فعلها : مفردة « غرغرة » مثلاً ) . وهاهو ، أي سوسير ، يتحدث عن مراتبية وأفضلية : « إن العلامات الصوتية هي التي تحقق القرينة السيميولوجية أفضل من سواها » ! هذا مع أن سوسير كان أكد في « دروس في اللسانيات العامة » أن « خاصة الإنسان لا تتمثل في اللغة المتكلمة ، وإنما في ملكة تكوين لغة ، أي نسق من العلامات المتميزة » ، أي ، بالتالي ، في إمكان تشكيل « شفرات » دالة والقدرة على « المفصلة » ، هذه الأولوية التي ترتبط بها كل كلمة بسواها وتحيل إليه على نحو يجعل من اللغة عالماً يتخطى حدود « الكلمة » . وهذا الجانب من التفكير السوسيري هو الذي يجذره دريدا ، لا ليكتفى بتنفيذ سوسير كما تفهم قراءة ساذجة لدريدا ، وإنما ليكشف للتراث الميتافيزيقي عن سريان عملية الكتابة في الكلام نفسه . إذ ما تكون الإحالات المشتركة والمفصلة التي لا تخلق بين الكلمات تركيبات متواترة فحسب وإنما كذلك فضاءات ( تفصيلات ) دالة ، تقول ما تكون إن لم تكن أساس الكتابة بالذات ؟

كلود ليفي - ستروس :

« الواقعة الخارقة للعادة » أو حرب الأسماء :

يبد أن وقفة دريدا الأطول ، والأكثر اكتنازاً بالنتائج ، مع فكر ستروس ، هي هذه التي يكرسها له في « في الجراماتولوجيا » ( De la Grammatologie ) ( Ed. de Minuit, Paris. 1967 ) في الفصول الأولى من كتابه الشهير : « المداريات البائسة » ، المكتوب بوصفه سيرة ذاتية وقصة رحلات ، يصرح ستروس بأنه ، إذا كان اختار الاتجاه إلى العلوم الإنسانية ، وبالذات إلى الإنسولوجيا والأنثروبولوجيا ، ففكرها منه للفلسفة وما يسيطر عليها من ممارسات تخمينية وتراه لا يفرق بين الفلسفة بوصفها ممارسة صارمة ومسؤولة ، وبين التعليم الفلسفي الذي تلقاه في الجامعة ، والذي يقول إنه جعله ، مثلما جعل كلاً من زملائه ، قادراً على أن ينشئ مقارنة بالغة التعقيد لأي موضوع كان ، في غضون بضع ساعات . وإذا يتقدم في كتابه المذكور ، نجده

توقف دريدا أكثر من مرة عند عمل عالم الأنثروبولوجيا الشهير كلود ليفي - ستروس Claude Lévi-Strauss . وهنا أيضاً ، لا يتمثل تدخل دريدا في إلغاء أهمية هذا العمل الرائد من نواح عديدة ، والشعب ، وإنما في استنطاقه والعمل على تفكيكه مثلما فعل مع بقية المتن الميتافيزيقي الذي يدرج هو فيه ، نعم ، قدراً لا بأس به مما يتقدم اليوم تحت تسمية « العلوم الإنسانية » . إنه يكشف فيه عن طبقة « رومنسية » ، أو عن نوع من الانجبال تحسن الإشارة إليه ونجاوزه أو تصحيحه . ( وإن للمرء أن يجد ، إن لم نقل تأكيداً لقراءة دريدا هذه لعمل ستروس ، فعل الأقل دحضاً للمستنكرين عليه أنه ينتقد عالماً يمثل هذه « الضخامة » ، يجده في النقد

ضيقاً على هنود البرازيل الحمر ، « الناميكوارا » . فما الذي يحصل له عندهم ؟ كيف يستعيد الباحث - الرحالة الشاب الذي كانه ، إقامته هذه عندهم ، بعد ما ينيف على عقدين من السنوات ؟ وما نتائج استعاداته هذه على تصوره للكتابة ، وللتاريخ ، ولعلاقته نفسها بالـ... فلسفة ؟

في مطلع ما يكتبه عن زيارته هذه ، يأسف ستروس للوصف السلبي الذي كان باحث أمريكي - شمال قد قدمه عن مجتمع الناميكوارا ، يكيل عليه فيه صفات الحقد والكراهة والعنف . كتب ستروس : « إنني ، أنا الذي عرفتهم في فترة كانت الأمراض التي أدخلها الإنسان الأبيض قد توصلت فيها إلى تشيبتهم ( ... ) لكن دون أن يفلح أحد بعد في إخضاعهم ، لأريد أن أنسى هذا الوصف المؤسف ، وألا أحتفظ في ذاكرتي إلا بهذه اللوحة المأخوذة من دفاتري التي كنت أسطر فيها بعض الانطباعات المتناثرة على ضوء مصباح جيبي صغير : [ لقد كتبت ] : « في المفازة المظلمة ، تتوهج نيران المخيم . حول الموقد ، الذي هو الوسيلة الوحيدة لانتقاء البرد ، وراء حاجز هش من السعف وأغصان الشجر المغروزة على عجل في التربة ، في الجهة التي يخشى أن تهب الرياح منها ، أو أن يسقط المطر ؛ وقرب الخروج الملأى بأشياء بسيطة هي ثروة دنيوية كاملة ؛ ترى الأزواج نائمين على الأرض الممتدة والمسكونة بجماعات أخرى أيضاً . بالعذائية نفسها وبالخوف نفسه ، تراهم متعاقبين بقرة ، ينظر أحد الزوجين إلى الآخر باعتباره سنده الوحيد ورفاهيته الوحيدة ، عضده الأوحده ضد مصاعب الحياة اليومية ، وضد هذه الكآبة المهيومة التي تغزو نفس الناميكوارا بين آونة وأخرى ( ... ) يتعاقن الزوجان كأنما في حنين إلى وحدة مفقودة ، ولا تنقطع المداعبات لدى مرور غريب قربهما . وإنك لتحدس لدى الجميع طيبة كبيرة وغيباً للهم عميقاً ، وضرباً من الرضى الحيوان الساذج والفائن ؛ ثم إن هذه المشاعر جميعاً تتنظم في ما يقرب من أن يكون التعبير الأكثر تأثيراً وحقيقة عن الحنان الإنساني » ( يذكره ديريدا ، المرجع المذكور ، ١٧٠ - ١٧١ ) .

يريد ستروس لوصفه هذا أن يكون شهادة على بساطة وسلامة نية ورضى بالوجود . إلا أن عناصر مناقضة تتخلل

وصفه ، وما كان في مقدور أبسط روائي إلا أن يلتفت إليها . من « العذائية » إلى « الخوف » ، فعدم عثور أحد على سند إلا في شريكه « وحده » ، فالكآبة المعادة ، ... إلخ ثم إن رضاهم بالحياة لا يلقي ( وهنا آفة الأنثروبولوجيا وأساس تعاليها العرقي « غير المدرك » من قبلها غالباً ) ، نقول لا يلقي تقيمه إلا باعتباره « حيوانياً » و « ساذجاً » ! بعد هذا الوصف يأتي ستروس لاستحضار ما بدعوه بـ « الواقعة الخارقة للعادة » . نعرف من ستروس أن من المحذور أن يعرف الغريب أسماء أفراد الناميكوارا . عليه أن يناديهم بأسماء مستعارة يتفق عليها ، من البرتغالية غالباً ، « جوليا » مثلاً ، أو « أسوكار » ( « سكر » ) . الحال ، كان ستروس ذات يوم شاهداً على شجار ينشب بين صغيرتين ، وإذا بإحدهما تقترب منه ، وتهمس في أذنه ، معاقبة للثانية ، شيئاً عرف بعد لاي أنه اسم شهرة رفيقتها - الخصم . وجاءت الأخيرة بدورها لتهمس في أذنه اسم شهرة خصمها على سبيل المعاقبة . يقول ستروس إنه ، منذ تلك اللحظة ، صار في مقدوره ، أن يعرف أسماء الكبار ، عن طريق استثارة الصغار أو استمالتهم ، طريقة يصفها بـ « غير النيلية » حتى اليوم الذي اكتشف فيه الكبار خطورة الأمر ، فأنهالوا توبيخاً على الصغار ، وبذلك « نصب معين معلومات » .

من هذا « الفاصل » ينطلق ستروس ، في نوع من الشعور بالعار والتدنٍ معمم ، إلى وصف الباحث الغربي بين « البدائيين » باعتباره المتطفل الذي لا بحث فحسب على اختراق المحظورات ، بل يمارس إغواء الصغار وإبعادهم عن « براءتهم الأصلية » وارتكاب أخطاء لا يُعاقب عليها الباحث الغربي بل الصغار أنفسهم . قد تبدو هذه الحادثة هينة ، ولكنها تندرج في الواقع في منظور انتقاصي للذات يصنع منه ستروس بكلمات صريحة شرط عمل الباحث الأنثولوجي الغربي وحضوره بين المجتمعات الأخرى . وهذا هو ما يمثل في نظر ديريدا مصدر الإشكال ومنبعه . فأن ينتقد كاتب حضارته شيء مفهوم ومستحب ، مادام الوازع النقدي يقيم في أصل الكتابة . لكن أن يتقدم ، ويقدم ممارسي « مهنته » ، باعتباره خاطئين بالأصل ، متطفلين ، مفسدين ، وأن يواصل عمله مع ذلك ، فهذا شيء آخر ، يستحق على الأقل أكثر من علامة تعجب .



التاريخ ، حلم بشفافية ولا - انقسام هما أساس فكرة الانبعاث ، حلم بالغاء: كل تناقض [ بين الحضارات ] وكل اختلاف ، ( « في الجراماتولوجيا » ، ص ١٦٨ ) . هكذا سلاحظ في الوقفة أمام ما يدعوه ستروس بـ « الواقعة الخارقة للعادة » ، كيف يتحول البحث في الاختلاف إلى حركة لـ « إلفائه » ، عبر بحث رومنى عن الوحدة والبراءة الأصليتين ، وكيف تتحول النزعة المحاربة للتمركز حول العرق ، ومن غير علم صاحبها إلى نزعة تمركزية عرقية .

يتعلق الأمر بالزيارة نفسها التي يقوم بها ستروس للناميكيوارا . يتبادلون والقبيلة الهندية الحمراء ، هو غربيون آخرون ، سلعاً « حذيفة » مقابل منتجات « محلية » ويكتب :

« كان استقبالهم البارد جداً لنا ، والانفعال الواضح على رئيسهم يوحيان بأننا قمنا بإكراههم [ على التبادل ] نوعاً ما . لم تكن مطمئنين ، ولا الهنود ؛ كان الطقس بنىء بمقدم ليلة باردة ؛ ولأنه لم تكن هناك شجرة قريبة ، فقد اضطررنا للنوم على الأرض على شاكلة الناميكيوارا . لم يغف أحد : إذ أمضينا الليلة نراقب بعضنا البعض بدمائة . لم يكن من الحكمة في شيء إطالة المغامرة أكثر . فألححت على الرئيس مطالباً بالشروع بالتبادل بلا إبطاء . وهنا حدثت واقعة خارقة للعادة تجبرني على الرجوع إلى الوراء قليلاً . [ فالقارىء ] يظن أن الناميكيوارا لا يعرفون الكتابة : لكنهم ما كانوا ليعرفوا الرسم أيضاً ، خلا بعض التنقيطات أو الخطوط المتعرجة على الألوان ( التي يصنعونها من قشور بعض الفواكه ) . وكما فعلت مع الكادافيو من قبل وزعت عليهم أوراقاً وأقلاماً لم يعرفوا ما يفعلون بها في البداية . ثم رأيتهم ذات يوم منهمكين بتسطير خطوط أفقية متموجة على الأوراق . فما الذي كانوا يريدون صنعه ؟ كان على أن أقر بالأمر البدهي : كانوا يكتبون ، أو بالأحرى يريدون استخدام الأقلام كما استخدمتها أنا ، وهو الاستخدام الوحيد الذي كان في مقدورهم ملاحظته ، لأن لم أحاول يعد تسليتهم برسومي . كان مجهودهم يتوقف هنا في الغالب . بيد أن رئيس القبيلة كان يرى إلى بعيد . وحده ، لارب ،

وإن هذا « التواضع » الخاص بالإنسان الذي يعرفه كونه « غير مقبول » ، وهذا التبكيت والإحساس العارم بالذنب ، هو ما تأسست عليه الإثنولوجيا أو علم الأعراق في نظر دريدا . وهذا الإحساس بالذنب ، عندما يتبطن بحثاً من داخله ، لا يعدم كما سنرى أن يلقى بآثاره « المانوية » على الاستنتاجات الأخيرة لصاحب البحث . وما هو موضوع موضع النقد هنا ليس براعة ستروس في فهم البنيات الأولية لفكر الهنود الحمر أو بقية الشعوب التي تدعى خطاً بـ « البدائية » ، والتي أراها هو بصورة ساطعة أنها تتمتع بفكر لا يقل تعقيداً عن الفكر العقلاني الغربي ، وإن كان يتبع أوليات أخرى ويتمظهر عبر سبل تعبير أخرى . ما هو موضوع موضع النقد هو بعض الأحكام التي ترافق هذا البحث ، بحث ستروس ، أو « توجه » ، والتي لا يمكن قبولها فلسفياً ، وإنسانياً . والإقرار بـ « المنقوصية » آت من ستروس نفسه . لقد صرح في محاضرة له في ذكرى جان - جاك روسو ألقاها في جنيف : « الحق ، لست أنا نفسى ، بل أنا الأضعف والأكثر تواضعاً بين الآخرين » : هذا هو كشف [ كتاب روسو ] : ( الاعترافات ) . وهل يكتب الإثنولوجى ( عالم الأعراق ) شيئاً آخر سوى اعترافات ؟ وهو يقوم بهذا باسمه ، أولاً ، مادام هذا هو محرك رسالته وعمله ، ومن ثم باسم مجتمعه الذى يمثل هو مبعوثه ، والذى عبره يختار مجتمعه مجتمعات أخرى ، وحضارات أخرى ، وبالتحديد الأضعف من بينها والأكثر تواضعاً ؛ لكن ليتحقق إلى أية درجة هو « غير مقبول » . . ( يذكره دريدا ، ص ١٦٨ ) .

ما الذى يتمناه ياترى الباحث - العالم - المستكشف لهذا المجتمع الغريب الذى ، بدلاً أن يثور هو باسمه على مجتمعه الخاص ( كما فعل آرتو مثلاً ) ، يروح ، بهوس نكاد نعتيه بالمريب ، يبحث عن الجوانب والنقاط التي تؤكد « لا - مقبوليته » هو نفسه . يرى دريدا أنه ، مثلما يحدث غالباً في مثل هذه المحاولات ، الاستنكافية أكثر مما هي تمردية ، يتحول البحث الأركيولوجى ( الآثارى ) في الحضارات ، إلى تيولوجيا ( لاهوت ) ، وإلى « إسكاتولوجيا » : آخرية أو قيامية هي في الألوان ذاته أصولية بدئية تستند إلى حلم يجد فيه التاريخ نهايته الفناء ومعاودته الظافرة ، « حلم بحضور ملء ومباشر يصنع

عملها ولا فحواها ، فهذا يعنى أن غرض الكتابة سياسى  
لأنظرى ، « سوسيلوجى أكثر مما هو ثقافى » ؛ إنها تشكل  
ممارسة لسلطة ، أكثر منها وسيلة لتبادل المعرفة .

بصد النقطة الأولى ، كان ستروس قد صرح من قبل  
باعتقاده بالانشقاق المفاجئ للغة : « مهما تكن اللحظة  
والظروف التى ظهرت فيها اللغة ( . . . ) فهى لا يمكن إلا أن  
تكون ولدت فجأة . لا يمكن أن تكون الأشياء بدأت بالإدلال  
تدريجياً . لا بد أن انتقالاً قد حصل من طور لم يكن شئ ليتمتع  
فيه بمعنى ، إلى آخر صار يتمتع فيه بالمعنى كل شئ ، وذلك  
على إثر تحول لا يعود الاهتمام به إلى العلوم الاجتماعية وإنما إلى  
علمى الحياة والنفس ( البيولوجيا والبيكولوجيا ) » ( تقديم  
عمل مارسيل موس ، يذكره ديريدا ، ص ١٧٩ ) .

وبصد النقطة الثانية ، ففى النص نفسه ( « المداريات  
البائسة » ) ، يستطرد ستروس فى القول بأندهاشه الواضح  
ذاته :

« لقد استعير رمزها [ الكتابة ] مع أن واقعهابقى  
مجهولاً . وذلك لغاية سوسيلوجية أكثر منها ثقافية .  
فلم يكن الأمر يتعلق بالمعرفة ، أو التذكر ، أو الفهم ،  
بل لتحقيق مهابة والتماع ، وفرض سلطة شخص -  
أو وظيفة - على حساب الغير . إن هندياً أحمر لا يزال فى  
العصر الحجري قد حدس أن وسيلة الفهم الكبرى  
( الكتابة ) ، حتى إذا لم يفهمها ، يمكن على الأقل أن  
يستخدمها فى غايات أخرى » .

ثم يمضى ستروس ، أبعد ، مضيقاً :

« كانت الرؤوس القوية [ بين النامبيكوارا ] هى ،  
مع كل شئ الأكثر حكمة . وهو يقصد بالرؤوس  
القوية الأفراد الذين أدركوا نية الرئيس وقاطعوه : « كان  
أولئك الذين قاطعوا رئيسهم بعدما حاول أن يلعب ورقة  
الحضارة ( كان أغلب أصحابه قد هجره بعد زيارته )  
قد أدركوا بصورة غامضة ، أن الكتابة والخداع كانا  
يدخلان قريبتهما فى عين اللحظة » ( الأطروحة ، ص  
٨٩ ، يذكرها ديريدا ، ص ١٩٥ ) .

أدرك وظيفة الكتابة . فسألنى حزمة من الأوراق  
أخرى ، وطفقتا نهىء العدة لنعمل سوياً . كان  
لا يقدم لى المعلومات التى أطلب إليه شفوية ، بل يخط  
على ورقته خطوطاً متعرجة ويقدمها لى ، كما لو كان على  
أن أقرأ إجابته . كان هو نفسه نصف مخدوع بتمثيلته ؛  
كلما أكمل بيده خطأ ، راح يتفحصه بقلق ، فكأنه ينتظر  
أن تنبثق منه الدلالة انشاقاً . ثم يرتسم على محياه زوال  
الوهم نفسه . لكنه ما كان ليستسلم ؛ وكان متفقاً عليه  
بيننا ضمناً أن لـ « خربشته » معنى على أن أنصنع فك  
رموزه ؛ ثم يأتى تعقيبه الكلامى على الفور ، فيعقبنى من  
مطالبته بالتوضيحات الضرورية ( يذكره ديريدا ، ص  
١٧٨ ، وكذلك ١٨٣ ) .

كان ستروس ، فى رسالته الجامعية التى تشكل الصياغة  
الأولى لأغلب فصول الكتاب الذى نحن بصدده ، قد وصف  
رئيس القبيلة هذا بكونه « حاد الذكاء ، شديد الوعى  
بمسؤولياته ، نشطاً ، مبادراً ، وكبير البراعة » ، « فى ستة  
الخامسة والثلاثين ، متزوج من ثلاث نساء » ، « وكان موقفه  
من الكتابة كاشفاً إلى أبعد الحدود . فلقد أدرك مباشرة دورها  
بوصفها علامة ، وعرف ما تتيحه من تفوق اجتماعى » .  
( يذكره ديريدا ، ص ١٨٣ ) .

بعد هذه « الواقعة الخارقة للعادة » ، يشعر الباحث  
الأنثولوجى بكونه « يائساً » ، « ملبلاً » ، كأنه فى محيط  
معاد ، تراوده أفكار سود . ثم يخف التوتر بعد لحظات ، إذ  
نحين لحظة التفكير بالواقعة الخارقة للعادة ، ودلالاتها : « كنت  
لا أزال مسهداً بذكرى الحادث الطريف ، لا أقوى على النوم ،  
وكنت أغالب الأرق بتذكر مشهد التبادل ذاك » . ثم سرعان  
ما تتبدى للحادث دلالتان ( يذكرهما ديريدا ، ص ١٨٤ -  
١٨٥ ، ويلخص الدالتين كالآتى ) :

١ - أن الكتابة تحقق ظهورها فورياً : « ظهرت الكتابة ، إذن ،  
لدى النامبيكوارا ، لكن ليس فى خاتمة تعلم طويل  
ومجهد ، مثلما يمكن أن نتصور . . . » ؛  
٢ - بما أن الهنود الحمر قد فهموا دون أن يفهموا ، وبما أن  
رئيسهم قد قام باستخام ناجع للكتابة من دون أن يدرك

لشيته ذاكرة الفرد ، نقول نظل سجيبة تاريخ رجراج  
ينقصه الأصل دوماً ، كما ينقصه الوعي الدائم بمشروع  
معين ، ( يذكره دريدا ، ص ١٨٧ ) .

هذا يعنى أن ستروس يقبل بالتقسيم - الذى يؤسس  
التاريخ - بين شعوب ذات كتابة وأخرى بدونها ، لكنه يسقط  
عن الكتابة كونها عاملاً للتاريخية والقيمة الثقافية . بل إنه  
ليهاجها إذ يقول إنها تبدوله وهى تشكل حاملاً لسلطة . فهل  
يريد ، إذ « يعنى » للناسيكوارا أن يجهلوا الكتابة حتى  
لا يشهدوا ظاهرة السلطة ، هل يريد للمجتمعات « البدائية »  
أن تحتفظ ببراءتها وبما دعاه « سذاجتها الحيوانية » ضمن البقاء  
خارج التاريخ ، خارج الثقافة ، ومن دون وعى أى مشروع  
أو التوفر على مشروع ، هذه الأشياء التى ينيتها كلها بمعرفة  
الكتابة ؟ سيعنى هذا أن يسقط فى التمرکز العرقى حيثما ينتقله  
ويسهب هو فى انتقاده . وكذلك ، وانطلاقاً من سخرية دريدا  
الفلسفية ، أفلا تكون الفلسفة ، التى يسخر ستروس منها فى  
بداية عمله هذا ويتوهم بإمكان الخروج منها والابتعاد عنها عبر  
اختيار العلوم الإنسانية ( راجع ، فى « المداريات البائسة » ،  
الفصل المعنون : « كيف تصبح عالم أعراق » ) ، نقول  
ألا تكون الفلسفة قد تأثرت فى النهاية منه ، إذ هانحن نراها  
وهى تخترق عمله بمفهوماتها الأكثر عقاً ورومنسية ، مفهومات  
« الأصل » و « البراءة » و « الوحدة المضاعة » و « البراءة  
الأصلية » . الخ ؟ .

جان - جاك روسو : الكتابة « هذه الزيادة  
الخطيرة » :

إذا كانت إدانة ستروس للكتابة بمثل هذه الحدية ، فالأمر  
ليس كذلك لدى روسو Rousseau الذى ينطلق منه ستروس  
مع ذلك وإليه يرجع ، متقاسماً مع سوسير ، وكما لاحظنا ، هذه  
الانطلاقة من أرضية روسوية . إن الارتياب من الكتابة دائماً  
ما يجد لدى روسو ارتياباً مماثلاً ، ومتناظراً معه ، من الكلام  
الذى يزعم كونه حاضراً ومليئاً . ففى المحاوراة أو التخاطب  
الشفاهى ، أى ما سندعوه بالمشافهة ، يكون الحضور ( فى  
الذات وبإزاء الآخر ) موعوداً به وغيباً فى الألوان ذاته .  
وما يدافع عنه روسو ليس فى النهاية الكلام كما هو معارس فى  
الحياة ، وإنما مثلاً ينبغى أن يكون عليه .

يطرح دريدا أمام هاتين النقطتين الأسئلة - الاعتراضات  
التالية : بلى حق يجرد ستروس من صفة الكتابة هذه  
« التقيطات والحروف المتموجة التى كان الناسيكوارا يرسمونها  
على الألوان » ، والتى يقول ستروس نفسه إنهم يسمونها :  
« إيكاريوكيد جوتو » ، أى : « رسم خطوط » ، كما لو كانت  
الكتابة فى واقعها الحق شيئاً آخر ؟ ثم ما الذى يميز لستروس أن  
ينطلق من وصف حادثة معزولة وعابرة ، « الواقعة الخارقة  
للعادة » ، ليطلق حكماً شاملاً على نشأة الكتابة ووظيفتها ،  
ويقول « إن السلطة تدخل معها فى عين اللحظة » ، هذا مع أن  
الأمر يتعلق هنا ، خصوصاً ، لا بواقعة ابتكار أصل للكتابة ،  
وإنما بمحاكاة خط قائم من قبل ، خط ستروس نفسه الذى كان  
الهنود الح ريراقيونه وهو يكتب أمامهم ؟ .

لا يشاءل ستروس إن كان العنف مرافقاً للكتابة أو نابعاً من  
سوء استخدام رئيس الناسيكوارا الشاب لها ! وحتى إذا كان  
دريدا يقر ( ص ١٩٤ ) بأن الكتابة يمكن أن تضطلع بالفعل  
بضرب من العنف ، لكن ما الذى يبرر أن نخصها به ونجرد  
من العنف الكلام المباشر مثلاً ؟ ولئن كان العنف ، نوعاً من  
العنف ، ملازماً للغة ، ولاستخدام فرد أو مجموعة لها ، أفلا  
يتعدى هذا العنف الكتابة بصريح التعبير ، ليشمل هذه  
« الكتابة الأصلية » القائمة ، كما أسلفنا فى وصفها ، قبل  
الكتابة وقبل الكلام ، فى خاصة المفصلة ( مفصلة أصوات  
أو خطوط ) العائدة للإنسان ؟ ثم إن دريدا يكشف لدى  
ستروس عن تناقض آخر . ففى الوقت نفسه الذى يدين فيه  
ستروس الكتابة بوصفها وسيلة لإدخال السلطة والعنف ، نراه  
يوصل تقسيم الشعوب المتحضرة وسواها بالاستناد إلى معيار  
معرفة الكتابة أو عدمه ، فتكون بحسب هذه المعرفة أو عدمها  
« شعوباً ذات تاريخ » أو « بلا تاريخ » ؛ لقد كتب :

« إننا ، بعدما قمنا بإزاحة جميع المعايير المقترحة  
للتمييز بين البربرية والحضارة ، نرغب على الأقل  
بالتمسك بالتمييز التالى : الشعوب التى تعرف الكتابة  
وتلك التى لا تعرفها ، إذ تكون الأولى قادرة على مراكمة  
المكتسبات القديمة وعلى التقدم أسرع فأسرع صوب  
هدف تحطه لنفسها ، على حين تظل الأخرى ، العاجزة  
عن الاحتفاظ بالماضى أبعد من هذا الهامش الذى تكفى

إراضى . ومن انتباهه الفريد إلى تواترها الفعال يستنبط دينامية كاملة تخترق وتشترط النص الروسوى كله . « الزيادة » التى يقول لنا إنها تتحرك فى خطاب روسو « بنية متواترة ، بل أكثر من هذا ، حركة متينة » . « فى آن معاً : أى فى حركة منقسمة ولكن متماسكة . وسيكون علينا أن نحاول عدم إفلات وحدتها العجيبة » ( « فى الجراماتولوجيا » ، ص ٢٠٤ ) . هذه الحركة هى ، تنالاً أوفى آن ، حركة شعور بالحية وحاسة مستأنفة . فكأن لسان حال روسوى يقول : « إننا لا نقدر أن نمنع أنفسنا من تطويع الغياب ، ومع هذا فعلينا دائماً أن نعدل » ، مقربين عبر هذا العذول بمعجزنا عن تطويعه . الكتابة ، إذن ، باعتبارها ملاذاً من الكلام الملىء الذى هو ، بالتحديد ، كلام غائب . هذه الحركية ، المنحصرة والمصممة فى الألوان ذاته وبالقدر نفسه ، وصفها جان ستاروبنسكى ، فى دراسة يرجع إليها ديريدا وهى تظل تشكل إحدى أهدف القراءات لكتابة روسو ونجربته ( جان ستاروبنسكى ، « جان جاك روسو ، الشفافية والعائق » (Jean Starobinski, La transparence et L'obstacle ، وصفها كما يأتى :

« كيف سيتجاوز [روسو] سوء التفاهم هذا الذى يمنعه من التعبير عن نفسه بمقتضى قيمته الحقة ؟ كيف يقلت من مخاطر الكلام الارشائى ؟ لأى غط آخر من التواصل يرجع ؟ بأية وسيلة أخرى يظهر نفسه ؟ إن جان - جاك يختار أن يكون غائباً وأن يكتب . على نحو مفارق ، سيحتجب حتى يرى نفسه بأفضل ، وسيعهد بنفسه للكلام المكتوب : « كنت ساحب المجتمع مثل أى أحد سواى لولم أكن واثقاً لا فحسب من أننى لن أئين عن نفسى على نحو خاسر ، بل كما لو كنت شخصاً آخر غيرى تماماً . إن القرار الذى اتخذته ، فى الكتابة والاحتجاب ، هو بالضبط ما كان يناسبى . إننى لمرحسرت ، فلن يعرف قيسمى أحد قط » . ( « الاعترافات » ) اعتراف فريد ويستحق أن نشدد عليه : فجان - جاك « يقطع » مع الآخرين ، ولكنه يتقدم إليهم ( يحضر ) فى الكلام المكتوب . [ هناك ] سيدور عباراته ويتحصصها على هواه ، محمياً فى عزله ، ( ستاروبنسكى ، يذكره ديريدا ، المصدر المذكور ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥ ) .

للكشف عن هذا الموقف الروسوى ، فى تعقيله وفى تكافل حركاته ، وتكاملها أيضاً ، ينبغي الرجوع إلى ما ينيف على ثلاثمائة صفحة يكرسها ديريدا لقراءة روسو ، فى كتابه « فى الجراماتولوجيا » ( أى ثلثى الكتاب تقريباً ) . بتلخيصنا هذه الصفحات الثلاثمائة فى ما يأتى ، نقرب أكثر من تصور الميتافيزيقا للكتابة ، ومن صلور روسو عن هذا التصور وخلقته له ، ونقدم فى الألوان ذاته صورة حية عن التشكيكية كما يمارسها ديريدا فى واحدة من أشهر قراءاته وأثرها . وللقيام بهذا ، لن يكون من بد من تلخيص ديريدا بلغته . لغة هى من التشكيك الفعال بحيث إن أى تبسيط لها إنما يغامر بالسقوط فى كاريكاتورية الاختزال ولا - نجاعته . مثلاً نتقدم دراسة ديريدا فى بعض المواضع كسلسلة من القيسات من عمل روسوى وجهها هو تحت ضوء قراءته ، مستقدم الفقرات التالية كسلسلة من القيسات الروسوية والدريدية والتلخيصات والاستشهادات التكميلية أو الحرفية موجهة بحاجتنا لفهم حركيات هذه القراءة . كتابة بتيمة ، وبلا توقيع ، هى ، بلا شك ، كتابة التلخيص الفلسفى . ولئن كان البعض يذهب فى هذا التلخيص إلى حد وضع « مؤلفات » يعدونها « مؤلفاتهم » الشخصية ، فنحن لا نعد مثل هذه الممارسة إلا حاشية واسعة نواكب ترجمتنا ولها تمهد . أما الخطاب الشخصى ، مقالة أو شعراً ، فمكانه آخر ، وشروط كتابته مختلفة .

إذا كان روسو ، فى الألوان ذاته الذى يبدى فيه قصور الكتابة ، يجهر بالإدانة للكلام المباشر أو الفورى نفسه ، فلا أنه ، كما يذكرنا به ديريدا ، قد عاش بالفعل تجربة تملص الأشياء وانزلاقها داخل الكلام بالذات وفى « سراب مباشرته » ، وهذا هو ما يدفعه ، فى المحاولة التى يقوم بها لإعادة ترميم الحضور ، والتى تلزم كل كتاباته ، نقول يدفعه إلى تقييم الكتابة وإدانتها فى آن معاً . موقف إيمان وملى طوراً فطوراً أوفى الألوان ذاته معاً ، من كلا الكتابة والكلام . « بدلية » لا تقود إلى جدلية ثنائية ساكنة فى تناوبها ( ونحن نعرف مع ديريدا كم ينحس التناوب فى سكونية جامدة عبر « حاقة » صيغة « إما . . . وإما . . . » ) ، بل هى تعتقد فى حلقة معقدة يقبض عليها ديريدا فى مفردة « الزيادة » Le Supplement التى يراها تتردد لدى روسو على نحو « غير

في التجربة : هناك الرجوع الدائم إلى الأدب بوصفه وسيلة لاستعادة الحضور المفقود . وفي النظرية : محاكمة مستأنفة للكتابة وللسببية الحرف أو الكلام المكتوب ، التي يجب أن نقرأ فيها ، بحسب روسو ، انحدار الثقافة وتخلع المجتمع البشري . نظرية يلخصها دريدا كما يأتي : عندما تحتجب الطبيعة ويخفق الكلام في ترميم كل من الحضور المثل والقرب من الذات ( فورية سكنى الذات ) ، تصبح الكتابة ضرورية . تأتي لتضاف إلى الكلام . إضافة هي زيادة بالمعنى المتعدد على نحو بالغ الفعالية والخصب ، معنى ينبغي أن نشرع الآن بتشكيله على ضوء قراءة دريدا .

### الزيادة الخطيرة :

هي زيادة ، بمعنى أنها زائدة على الشيء ، وبالتالي فليست طبيعية ولا هي بالجوهرية . وهي هنا ليست غريبة فحسب ، على ما تتراءى عليه ، بل إنها خطيرة أيضا . فهي زيادة تقنية معينة ، ضرب من الحيلة الاصطناعية والمصطنعة بهدف إسباغ الحضور على الكلام الغائب أصلاً . هي ، بالتالي ، عتف ممارسة على مصير اللغة الطبيعي . كتب روسو :

« إنما ابتكرت اللغات لتكلم ، والكتابة تخدم بوصفها زيادة للكلام . يمثل الكلام الفكر بعلامات متعاقدة عليها ، وعلى النحو ذاته تمثل الكتابة الكلام . وهكذا فليس فعل الكتابة سوى مثل متوسط ( غير مباشر ) للفكر » ( يذكره دريدا ، ص ٢٠٧ ) .

« تكون الكتابة - يفسر دريدا - خطيرة ما إن يتقدم التمثل باعتباره هو الحضور ، والعلامة كما لو كانت هي الشيء نفسه بالذات » . وتوضيح خطورة الزيادة أكثر ، فلا بد من المرور بهذه القصة الطويلة من دريدا : « إن مفهوم الزيادة ليحدد هنا مفهوم الصورة التعليلية . يتطوّر [ هذا المفهوم ] على دالتين تعابيهما غريب وضروري في آن . إن الزيادة تنزاد [ تنضاف أو تفيض ] ، هي فائض ، امتلاء يزداد إلى امتلاء آخر ، إنها تمام الحضور . تتم الحضور وتراكمه . هكذا يأتي الفن والتنبؤ والصورة والتمثل والثقافة . إلخ ، بوصفه زيادة للطبيعة ، وهم أثرياء بكل وظيفة الإتمام

عبر الغياب والكتابة ، يحمل روسو القيمة ، قيمته ، محل الحضور ، حضوره في شخصه . رسم أو خطاطة معروفة ، كما يعقب دريدا : « إن الحرب لم تكن ، في داخل ، بها أريد الارتفاع أعلى من حيات ، وفي الألوان نفسه أحفظ بها ، كى أتلفد بالإقرار [ إقرار الآخرين بـ ] ، والكتابة هي ظاهرة هذه الحرب حقاً » ( ص ٢٠٥ ) . إن ما يقوم به روسو ، ولربما كان يلخص بذلك شقاء الكاتب الحديث وفي الألوان ذاته إحساس باستعادة الحياة عبر فقدانها نفسه بالذات ، نقول إن ما يقوم به روسو هو ، بلغة دريدا ، « أكبر نصحية ممكنة بهدف أكبر استعادة رمزية للحضور » : « فالمرتب عبر الكتابة يبدن أيضاً الحياة » . ألم يكتب روسو في « الاعترافات » : « سأبدأ العيش عندما سأنظر إلى نفسي على أنني إنسان ميت ؟ لكن دريدا يرى أننا ، إذ لم نكد بعد أن نبدأ القراءة ، علينا ألا نتعجل فنكتفى بفكرق والحيلة ، ( أو المكر ) و« انتظاهر » ، اللتين يتدفع إليهما التفكير بإزاء « استراتيجية » روسو هذه . ذلك أن هاتين المفردتين ، شأن مفردات أخرى كالحقيقة والنضحية والفتاغ والامتناع والإنفاق الكل للذات والرمز . إلخ ، ليستا بالمفردتين البسيطتين قط ، ولا تسحان باختزالهما إلى مقابلة « حضور / غياب » بسيطة .

انطلاقاً من هذا الرسم الإشكالي ، ينبغي أن نحاول التفكير بتجربة روسو ونظريته في الكتابة معاً وعلى نحو متكامل . لقد ظل شارح روسو ومؤرخ عمله حائرين أمام الفاصل المزعوم بين تجربته كما انعكست في سيرته وكتاباتة الذاتية والأدبية ، وبين ما يدعونه ، وما يدعوه هو ، نظرياته في الكتابة والسياسة والتربية ، وطالما بقى هذا الفاصل أو التناقض الظاهري قائماً فلا أمل في القبض على وحدة روسو العميقة بوصفه شخصاً وكتائباً . الحال ، لقد جاءت دراسة دريدا التي نحن بصدددها لتشر هذا الميدان كله ولتقبض ، في ما وراء التناقضات الظاهرية أو ما ينبغي دعوته مع دريدا بانعدامات القرار وانتفاءات كل إمكان للحسم ، تقول تقبض على حركة شاملة يتضح بفضلها كل ما يتبقى . هذه التجربة / النظرية ( في وحدة واحدة منشطة ، وهذا لا يعنى بالضرورة ، وكما أسلفنا ، مزدوجة ) ، هذه الكتابة / التجربة تقسم الاسم الشخصي نفسه إلى جان - جاك ( الشخص ) وروسو ( الكاتب ) ، عميلة هذا إلى ذاك وذاك إلى هذا دون انقطاع .

هذه . إن هذا النمط من الزبديية يحدد ، بصورة معينة ، جميع المقابلات المفهومية التي يخط فيها روسو تصور الطبيعة من حيث إنها كان ينبغي أن تكتفى بذاتها .

« لكن الزيادة - يواصل دريدا - تنوب - Le Supplément . إنها لا تتزاد إلا لكي تحل محل ... تدخل أو تتسلل بدلاً عن ... عندما تتم [ شيئاً ] فكما تتم فراغاً [ أو تترده ] . وعندما تمثل وتصنع صورة ، فبفعل النقص البدئي لحضور . ( ... ) إنها ، بوصفها بدلاً ، لا تتضاف ببساطة إلى إيجابية حضور [ حضور موجب ومثبت لذاته ] ، ولا تتج أي بروز [ أو تنوء إضافي ] ، بل إن مكانها محدد في البنية عبر علامة فراغ . في مكان ما ، لا يقدر شيء على الامتلاء بذاته ، ولا الاكتمال إلا بجعل نفسه يردم بتوكيل ونياية . إن العلامة هي دائماً زيادة الشيء نفسه بالذات » . ( ص ٢٠٨ )

يؤكد دريدا على أن هذه الدلالة الثانية ، دلالة الحلول محل الشيء في حركة الزيادة وتوكيد نقص فيه ، لا تقبل الفصل عن الأولى ، التي تدل على زيادة الشيء بمعنى مضاعفته وتقليده وإيصاله إلى تمامه . إن الاثنين تعملان بصورة فاعلة في كتابة روسو ، وسواء أكانت زيادة إضافة ، أم زيادة إنابة ، فالزيادة تظل برانية على الشيء حتى تنوب عنه ، فهو يجبر على أن يكون « غير نفسه » . هذه الحركة الزبديية هي التي تشترط قراءة روسو للغات ، نشأتها وعملها واختلافاتها . كما توجه لديه ، مثلاً سلاحه ، نظرية في السياسة والتربية والمجتمع والتاريخ والعالم والموسيقى . والجميع مطبوع ، كما سلاحه أيضاً ، بعلامة جنسية ومحكوم ، بدون دراية الكاتب ، بنبرة أوتوبوجرافية ( عائدة إلى السيرة الذاتية ) .

إن الحضور ، في التراث الميتافيزيقي ، هو دائماً : طبيعي - يحيل إلى الطبيعة ومنها يقرب . أي هو ، لدى روسو أكثر مما لدى سواه ، أمومي أبداً . هذا الحضور كان ينبغي ، في نظر روسو ، « أن يكفى ذاته » . كتب في « إميل » : « لاشيء ينوب عن الرعاية الأمومية .. ومع هذا ، فإن نظرية روسو في

التربية ستكون بكاملها موصوفة في الكتاب نفسه بوصفها نظاماً ينبغي أن يكون من الحصافة والدقة » بحيث يعيد ترميم الطبيعة بأقرب ما يمكن من الطبيعة » ( يذكره دريدا ، ص ٢٠٩ ) . ويعلق دريدا بأن على الثقافة ( التربية وسواها ) أن تكون ، إذن ، النائب الدقيق عن الطبيعة الناقصة ، نقصاً لا يشكل سوى حادث ونتيجة ابتعاد عنها . يعترف هنا ، من جهة ، بنقص الطبيعة وأهمية الثقافة ، ولا يقر بهذا النقص وهذه الأهمية ، من جهة ثانية ، بوصفها أثريين « الرئين عرضيين » . هنا يكمن كل خطل الميتافيزيقا . ولا يناب عن الطبيعة ( الأمومة ) في نظر روسو إلا بفضل عادة ترسخ بحيث تحول الثقافة إلى طبيعة . كتب روسو :

« إن نساء أخريات ، بل حتى الحيوانات ، ليقدرن أن يمنحنه [ الطفل ] الحليب الذي تمنحه عليه [ الأم ] . [ إلا ] الرعاية الأمومية ، فلا شيء لينوب عنها . إن من تطعم طفل سواها ، بدل طفلها ، لمي أم سيئة : فأنى لها أن تكون مربية جيدة ؟ تقدر أن تصنع ذلك ، لكن ببطء ؛ ينبغي أن تغير العادة الطبيعية ... » ( المصدر نفسه ، يذكره دريدا ، ص ٢٠٩ ) .

عادة هي ، بحسب روسو ، سررقى الإنسان ومفتاح فسادها في آن معاً . فلو كان البشر حائزين على القوة لدى ولادتهم ، لما عرفوا كيف يستخدمونها ولظلوا عاجزين . ولكنهم يكسبونها بالتدريج ، مع الكبر ، ويكسبون معها القدرة على استخدامها . إلا أن هذه العادة في اكتساب القوة هي التي دفعت البشر في العصور الحديثة إلى التسوغل حتى في باطن الأرض بحثاً عن معادنها وثرواتها الجوفية . وما هذا في نظر روسو إلا فعل سفاح وارتكاب للمحارم يتوغل فيه البشر في أحشاء الطبيعة ، هذه المادة الحاملة والنافعة . وعليه ، فالتطور مفهوم لديه بوصفه سلسلة من أفعال عدوانية ورقى انحطاطي . كل ما يتمخض عن رقى الإنسان ، من صناعة وعدوانية ، وما يشكل أصل المجتمع ، هو ثمرة هذا السفاح . حتى الزراعة ، بما أنها تفترض بداية عدوانية . وفي الأوان ذاته ، فهو عماء مستحق . فـ « الإنسان يدفن [ هنا ] نفسه ، وحسباً بفعل ، لأنه لم يعد جديراً بالعيش في واضحة النهار » ( يذكره دريدا ، ص ٢١٣ ) . وهذا ما ينجر أيضاً ،

يتحدث روسو هنا عن عمل للحيلة لازق بوظيفة الزيادة :  
 « أن نريح بسرعة بالقياس إلى التجربة [ الفعلية ] ،  
 و « للفكر » الذى يحل محل « القوى الطبيعية » . أكثر من هذا  
 فاللذة معيشة هنا باعتبارها « جنوناً » و « تعريضاً للنفس إلى  
 الموت » . الحال ، إن هذه الموصفات نفسها يمنحها روسو ،  
 كما سنرى ، للكتابة ، هذه الزيادة الخطيرة هى أيضاً . وسواء  
 فى الاستمناء أو فى الكتابة فالخطورة آتية ، كما كتب دريدا ، من  
 الصورة : « مثلما تدشن الكتابة أزمة الكلام المباشر انطلاقاً من  
 « صورته » [ إذ الكتابة هى تصوير الكلام عبر الخط ] ،  
 أى من رسمه أو تمثله ، فالاستمناء يعلن عن خراب الحيوية  
 انطلاقاً من إغواء خيالى . ويتمتع هذا الإغواء فى نظر روسو  
 بسلطان كبير على المخيلات القوية لأنه يمنحها بامتياز « التمتع  
 على هواها بالجنس كله » ، ويمكنها من أن « تسخر لمتعتها  
 الجمال الذى يمارس عليها غوايته ، من دون أن تكون ملزمة  
 بنيل اعترافه » . والغواية مصورة هنا بمعناها القوي ،  
 الشيطان ، غواية تبعد عن الصراط المستقيم والمواظبة  
 المشتركة ( يكفى أن يرجع القارئ إلى « صيدلية أفلاطون »  
 ليرى أن أفلاطون إنما يعبر الكتابة السلطان الإغوائى والتضليل  
 نفسه ) .

لهذا الابتعاد مسرح كامل ترسم طوبوغرافيته المعقدة فى  
 كامل عمل روسو ، فى جانيبه الأدب والنظري للذين قلنا  
 بضرورة الوحدة التماسكة التى يقبض عليها دريدا من خلالها  
 هو أولاً ابتعاد عن الأم ؛ الأم الحقيقية ، الأم الطبيعية .  
 معروف أن والدته روسو قد توفيت بعد ولادتها له . وبين هذه  
 الخسارة ، التى يعدد روسو نفسه مسؤولاً عنها ( كتب فى  
 ملحوظة عن حياته : « ولدت فى جنيف فى ١٧١٢ ، ونسبت  
 بموت هذه التى أظهرتنى إلى النور » ) ، والعلاقة بـ « الأم »  
 الأخرى ، أى المربية ( مدام فارين ) ، سيتحدث روسو عن  
 عمل الابتعاد الذى يقود مرة أخرى إلى تدخل الزيادة  
 أو الإنابة : إن كل مأساتنا نابعة فى نظره « من كون النساء  
 كلفن عن أن يكن أمهات ؛ إنهن لن يصبحن أمهات ، لم يعدن  
 يردن أن يكن كذلك » ( يذكره دريدا ، ص ٢١٧ ) . وإلى  
 الأبد سيشتعر روسو بالإثم إزاء هذه الأم التى منحها الموت وهى  
 التى منحتها الحياة . إثم يعيشه ، كما يكشف عنه دريدا ،  
 بصورة ملحة عبر جميع هفواته وتفصيل علاقته بـ « الأم

وخصوصاً ، على ما يولد مع ولادة المجتمع ، ألا وهو اللغات  
 ( وسلاحظ أن نقصيات روسو دائماً تعود لتصب فى موضوعه  
 اللغة ، ومن وراثتها ، وبصورة خفية ، فى إشكالات سيرته  
 الذاتية ) . وما اللغات إن لم تكن هذا الإحلال للعلامات محل  
 الأشياء ، وللزيادة محل النظام ؟ ولكن الأعمى ، بطبيعته ،  
 لا يرى ما يتجلى لنوب عن بصره المفقود . وهكذا فعماء هو أيضاً  
 عماء عن الزيادة .

يبد أن الزيادة موجودة فى العلاقة بالآخر ويجسد الآخر .  
 وذلك عبر اندلاع الزيادة الخطيرة ( التعبير لروسو ) ، التى تقوم  
 بين الطبيعة ونفسها ، وتخل محل البراءة الطبيعية المتمثلة فى  
 العذرية براءة مصطنعة متمثلة فى البكارة وحدها ، أى أن  
 يحتفظ المرء ببكارته فلا يمسه أحد ، لكنه يفقد عذريته ،  
 بالفكر ، عبر هذه الزيادة على النحو الذى سيتضح . يفسر  
 روسو فظاعة هذه الزيادة كالاتى : « بكلمة ، لم يكن بينى وبين  
 العاشق الأكثر هيأماً سوى فارق وحيد ، ولكنه أساسى ، وإنه  
 ليحيل وضعيتى بكاملها غير مقبولة للعقل تقريباً » ( يذكره  
 دريدا ، ص ٢١٤ ) . ما هو هذا الفارق - الزيادة ؟ كان روسو  
 قد اكتشف الاستمناء لدى رحلة إلى إيطاليا :

« كنت عدت من إيطاليا ، لا كما ذهبت إليها تماماً بل  
 ربما كما لم يعد منها أحد فى سنى أبداً . جئت حاملاً  
 لا عذريتي وإنما بكارتي [ وحدها ] . كنت أحسست  
 بتقدم السنوات ، وأعرب مزاجى القلق أخيراً عن  
 نفسه . ولقد منحني اندلاعه الأول ، جد غير الإرادى ،  
 إنذارات حول عافيتى تكشف أفضل من أى شئ آخر  
 عن البراءة التى كنت أعيش فيها حتى ذلك الحين .  
 وسرعان ما تطامنت وعرفت هذه الزيادة الخطيرة التى  
 تخون الطبيعة وتسبب للفتنة من هم فى مثل مزاجى  
 بالكثير من القوضى على حساب عافيتهم وحيويتهم ،  
 وأحياناً حتى على حساب حياتهم » ( المصدر نفسه  
 ص ٢١٥ ) وفى « إميل » كان روسو قد كتب عن  
 الاستمناء : « إذا ما عرف المرء هذه الزيادة الخطيرة ،  
 فإنه لضائع إلى الأبد » ( يذكره دريدا ، الصفحة  
 نفسها ) .

أن روسو كان يرى في الزواج نفسه متبعاً للخطر أكبر : « لاحظت أن معاشرة النساء كانت تضربني على نحو ملموس » . ونظراً لحشيتي من أن يعدى بممارسته الاستمنااء زوجته فإن روسو قد فكر ، عبثاً ، بالامتناع عن كل فعل جنسى . تعرض الزيادة ، إذن ، للموت ، ولكنها تحول دون مواجهته في آن معاً . الشيء نفسه بالنسبة لعلاقتها بالوهم . فصحيح أن المتعة التي نحققها عبر الاستمنااء ، والحضور الذي نناله عبر الكتابة ، أى عبر الصورة والتمثل بعامة ، هما متعة وحضور وهيمان ، ولكن الوهم يسكن « الأصل » نفسه أيضاً ، سواء أكان هذا « الأصل » العاشرة الحية أم الكلام المباشر . هكذا بحيث لن يعدم روسو أن يجد للزيادة ( الاستمنااء أو الكتابة ) منافع تفسد اقتصاد اللذة على الأقل . لقد كتب مستنداً العلاقات « الفعلية » . « لم كل هذا العناء [ مدفوعين فيه ] بالأمل الواهى بنجاح هو بمثل هذا الفقر واللاموثوقية ، في حين نقدر ، في اللحظة ذاتها ... ؟ » ( « المحاورات » ، يذكره دريدا ، ص ٢٢٦ ) هكذا لن يتمكن روسو من الامتناع عما يعيد له حضور الآخر بصورة فورية ، مثلاً لا نتمكن من الامتناع عن اللغة . كتب في « المحاورات » أنه ، حتى آخر حياته ، لن يكف عن أن يكون « شيخاً طفلاً » .

لأن الطبيعة نفسها بعيدة وعصية على القبض ، ولأن الكلام الملى متعذر ، ولأن الحب يشكل في نظر روسو « نجاحاً هو بمثل هذا الفقر واللاموثوقية » ، يصبح المرور بالزيادة ( الكتابة أو الاستمنااء ) ضرورياً . هى ضرورة المرور اللامتناهى بسلسلة الوسائط والبدائل والزيادات ، التي تفقاً حقيقتها العينية . المباشرة أو الفورية ممنوعة ، ووحدها اللامباشرة والبدلية و« سراب الأشياء » الوساطة والإنابة ، أى الزيادة ( بوصفها ظاهرة لقيام الزيادة ) ممكنة . هذا هو القانون ، وهذا هو « مالا يتقبله العقل » .

### « لاشئ خارج النص » :

إن كل شئ ، كما رأينا - ولم تنته قراءتنا بعد - مكتوب في النص بهذا التواتر والإلحاح بحيث يدعو دريدا إلى إطلاق جملة الشهيرة والمساء فهمها غالباً : « لاشئ خارج النص » . لا بمعنى نفى أهمية التاريخ والمراجع والواقع ، ... إلخ ، بل

الثانية ، « المربية التي يدعوها : « أمى » . إحسان مزدوج بالغياب وبال الحاجة إلى تدعيمه : مستحضراً هذا الغياب ، يعبر روسو عن تعلقه الشديد بهذه « الأم » : « لو أنى شرعت بتفصيل جميع ضروب الجنون التي كانت ذكرى هذه الأم العزيرة تدفعني إلى القيام بها عندما لا أكون تحت نظرها ، فلن أفرغ . كم من مرة رحت أقبل الفراش مفكراً بأنها هى من رتبته ، وستأتى وجميع أثاث حجرتي متذكراً أنها لما تعود وأن يدها الجميلة قد لمستها ، بل حتى الأرضية كنت أسجد إزاءها مفكراً بأنها مشيت عليها » . بل يصف روسو حتى كيف منعها ذات يوم من ابتلاع لقمة مدعياً أنه لمح فيها شعرة ، وما إن تخرج الأم - المربية اللقمة من فيها حتى يتلففها ويسارع إلى التهامها . وهى القطعة نفسها التي يقول فيها : « لم يعد بينى وبين العاشق الأكثر هياماً سوى فارق واحد ، ولكنه أساسى ، وأنه ليحيل وضعيتى بكاملها غير مقبولة للعقل تقريباً » ، ويشعر بوصف اكتشافه للاستمنااء . وفى فقرة سابقة كان قد كتب عن هذه « الأم » : « لم أكن لأشعر بكل قوة تعلقى بها إلا عندما كنت لا أراها » .

ينعت روسو الاستمنااء بالرديلة . وتحدث في الاعترافات « عن « نادرة يصعب قولها » ( ومع ذلك فهو يقولها ! ) تدفعه فيها رؤية رجل مصاب بهذه الرديلة نفسها إلى الحرب كمن يهرب مصعوقاً « من مشهد جرمية » . ويضيف : « لقد شغفتنى هذه الذكرى [ من ممارسة هذه الرديلة ] لزمن طويل » . لزمن طويل ، لكن ليس نهائياً . لأننا نعرف من روسو أنه لن ينقطع عنها حتى آخر حياته . آخر حياته الذى يذكرنا دريدا بأنه « نهاية نصه » . دائماً سيرجع روسو إلى حضورات أخرى وستحضر جمالات أخرى لـ « يؤثر على نفسه » ويشيرها من خارج . جنون ليس ، في نظر دريدا ، فصلاً في مراهقة أو حادثاً عرضياً . بل هو مؤسس للأنما ومبين للرغبة . لكن بدل أن يعيشه روسو كذلك ، يصرح بأن طارئاً ما يأتى ليشوه الأنما ويفسدها . ما الذى يدفع إلى الرجوع المتواتر لما نعدده زيادة خطيرة وطارئاً عن الطبيعة يبعدها ؟ إن الزيادة ، إن كانت تحمل الخطر ( الاعتقاد بكون الاستمنااء يهدد العافية ويصيب بالجنون ، ويعرض للموت ... إلخ ) ، فهى ، بما تتضمنه من خرق ، تبعد الموت أيضاً وتضعه على مسافة : ذلك



إلا أن دريدا يتعهد به باعتباره كذلك ، بسبب من خصوصته للقراءة ومردوديته . لمثل هذه المفردات ، والحركات ، التي لا يتم اختيارها اعتباراً ، وإنما بالنظر لما يتقاطع فيها من قوى وخطوط ، يتجه انتباه دريدا والقارئ التفكيكي الفطن أول ما ينتج . من « الفارماكون » لدى أفلاطون ، إلى « البكارة » لدى مالارميه ( التي تشير في الفرنسية ، عبر المفردة Hymen ، في آن معاً ، إلى العذرية وامتناع الوصال ، وإلى الانتفاض عبر الزفاف ) ، مروراً بما يتضمنه اسم جان جينيه من دلالة مزدوجة ، يضطلع بها نص جينيه بخفاء ، على زهر الوزال ونوع من التحيول الكرمة العربية الأصل ، حتى تضمن اسم الشاعر بونج ، تضمناً يضطلع به نصه أيضاً ، على « الإسفنج » التي هي محور كتابة ، وسواها من هذه المفردات/الحركات المؤسسة للنص ، عبر هذا كله نجد لدى دريدا ما يشبه تقنية ، إن لم نقل طريقة ، في القراءة . تقنية هي من الدقة وحراجه الاختيار بحيث إن تعميمها على من هب ودب من الكتاب ، وممارستها من قبل المقتدر وغيره من النقاد ، قمينان بتحويلها إلى عطالة ومجانة .

قلنا إن دريدا يضطلع بهذا الاختيار باعتباره باهظاً . وهو يدعّب في الاضطلاع به إلى حد إرجاع المفردة الدالة عليه ( تدل المفردة الفرنسية exorbitant على ما هو باهظ ومغال ومبالغ به ) إلى أصلها الاشتقاقي : ex-orbitant ، حيث تدل البائدة ex على معنى الخروج ، والمفردة orbite على المدار : ما بدعى هنا بالمغالى إن هو الاقراء خارجة عن المدار ، قراءة « خارجية » ( أو « خارجة » بمعنى « الخواارج » في العربية ) ، قراءة منفلة . ولئن كانت الميتافيزيقا تعد الكتابة بيتاً ونغولة وخروجاً عن النهج وضللاً عن سواء السبيل ، فإن مفكر الكتابة ، أي ممارس التفكيك ، بدل أن يسقط في فخ المحاكمة الميتافيزيقية ويشرع بإبعاد الشبهة عنه ، يروح بالعكس يحذر هذه التهمة ، كاشفاً ، في هذا الخروج ، وفي هذا الانفلات ، عن شرط كتابة ، وربما عن شرط كل كتابة . وهنا تقوم في الواقع حركة دريدية بالغة الأصالة : تحذير الشيء ، بدل إثبات صحة معكوسه . وهنا يتأسس زمن ثالث للفكر ، لاعلاقة له بالثالث « الأطروحة/نقض الأطروحة/التركية » . نقول الميتافيزيقا بأولوية الكلام على الكتابة . لانثبث لها ، كما كان سيفعل منطق تقليدي ، أولوية الكتابة على الكلام . بل

لأن هذا كله مضطلع به في « داخلية العمل » ( إن كان عملاً حقاً ) وفي ما يدعوه دريدا بـ « تاريخه الداخلي » . كل شيء هنا كتابة ، بالمعنى القوي للكلمة ، أي أن الواقع لا يحدث ولا ينضف « إلا باتخاذ معنى انطلاقاً من أثر أو نداء للزيادة » . كل شيء هو مغايرة ، وإرجاء ، وبدلية وسلسلة من الإحالات الأخرى (تلافية) . وهنا ، ليس يكفي استتطاق المدلولات والمعاني كما ظل التراث التعليقي والتفدي يفعل حتى الآن ، بل يجب الانتباه إلى عمل الدوال وحركياتها الإحالية ، كما فعل دريدا هنا مع مفردة « الزيادة » كاشفاً عن كونها تعمل في النص الروسوي بوصفها حركية وخط قوة . كتب دريدا : « إن الطمأنينة التي بها يتأمل التعليق [ التفدي ] تطابق النص وذاته ، والثقة التي يقطع بها [ هذا التعليق ] إطاره إنما تتماشى والاعتداد الهادي الذي يقفز « فوق » النص صوب محتواه المزعوم ، ناحية المدلول المحض » ( في الجراماتولوجيا ، ص ٢٢٨ ) . إن كامل التراث التفدي والفلسفي الغربي قد بقي حبيس هذه القراءة المدلولية . وبالاكتفاء عنها تقبض التفكيكية على وحدة عمل روسو ، من ( العقد الاجتماعي ) و ( إميل والتربية ) حتى ( الاعترافات ) و ( هولوسيز الجديدة ) ، كاشفة عن كتابة ترفض اختزالها إلى « البلاغ » : الفلسفي أو المضمون المتوخى إيصاله . بل بالعكس يرينا دريدا أن فلسفة روسو ونظرياته التربوية واللغوية والموسيقية والجغرافية - السياسية ، إلخ ، لا تقبل الانفصال عن « نخط كتابته الخاصة » .

### المنفلة :

هذا كله يحذو بدريدا إلى عرض مسألة منهج أساسية تتعلق بالإمكانات المتاحة لإعمال قراءة جديدة للمتون الكلاسيكية . ولئن كانت نبرة تحليلية - نفسية شبه طاغية في مثل هذه القراءة ، فإن دريدا يؤكد مع ذلك على عدم كفاية التحليل النفسي ، سيما وأنه متضمن هو الآخر في تاريخ الفكر الغربي وقابل للتفكيك مثله . يتمثل سؤال أو مسألة المنهج فيما يأتي : بإقامة قراءة تتحكم بها تواترات مفردة « الزيادة » وحركياتها ، ألا نهمل اختيارات أخرى ومسارات أخرى يمكن أن يوفرها النص ، وقد تكون واعلة أو خصبة للقراءة هي أيضاً ؟ « ن ما يحدث هنا هو اختيار قد يدعوه البعض باهظاً أو مغالياً .

خروج [ هو محاولة للخروج من الأبعاد orbita للتفكير بكلية المقابلات المفهومية الكلاسيكية ، وخصوصاً بهذه النظوية على قيمة التجريبية : مقابلة الفلسفة واللا - فلسفة ... ] ( ص ٢٣١ - ٢٣٢ ) .

ينبغي التمسك من هذه الفقرة الأساسية بعناصر عديدة :  
لأن مدار الميتافيزيقا الغربية ، بتكافلاتها وتوارثاتها المتتالية ، وفي ما وراء تناحراته الداخلية ، يرسم أفق نظر . وإن البدء بأسلوب لنفضه من داخله يقضى بالحكم على هذا الأسلوب بالاعتماد على ما أنتجه هو نفسه من مقابلات أو أزواج مفهومية . والتحرك إليه من نقطة برانية معينة ( نعرف مع دريدا أنها لا يمكن أن تكون مطلقة البرانية أو مطلقة الغرابة ، ففي هذه الحالة ستدع الصرح التوخي تفكيكه على ما هو عليه ) ، إنما يحكم علينا ، بالعكس ، بالاضطلاع بفكر تائه أو هائم يتلمس وسائله وإجراءاته . إن لمن المتعذر في نظر دريدا تبرير نقطة بدء تبريراً مطلقاً . دائماً نبدأ من محل ما . المحل الذي نكون فيه . وبلاستناد إلى فكر الأثر La trace ، الذي يعلمنا أنه ما من بدء مطلق ولا من أصل نقى تام الأصلية كامل النقاء ، بل إن كل شيء هو في إحالة متبادلة ونسخ للنسخ ، نقول بالاستناد إلى هذا الفكر نعرف أنه لا بد هنا من الاعتماد على حاسة تمييز Flair ( والمفردة نفسها تعني « الشم » مما يدل كفاية على قوة الفراسة التي ينبغي أن نبديها ، كما في رحلة صيد ، لاختيار نقطة « بدئنا » وشاكلة التحرك ) . فما الذي يبرر ، والحالة هذه ، إثارة مفردة « الزيادة » دون سواها في قراءة نص روسو التي يعتمد إليها دريدا في « في الجراماتولوجيا » ؟

ما يبررها ، داخل العمل ، أي داخل القراءة ، هو كونها مثبتة أو عاملة في سلسلة تدفعها هي ، وبها تدفع سلسلة من التواترات والتوترات والإبدالات ، تقف فيها على « تفصل الرغبة واللغة وعلى منطق جميع المقابلات المفهومية المضطلع بها من لدن روسو ، وخصوصاً دور الطبيعة وعملها » . إنها ، كما كتب دريدا أيضاً ، هي التي « تقول لنا في النص ما النص ، وفي الكتابة ما الكتابة » ، وفي كتابة روسو [ المؤلف ] ما رغبة جان - جاك [ الفرد ] ... إلخ . ( ٢٣٣ ) . باختيار هذه « النقطة » ومطاردة مروارثها المتعددة بالمدار ، نكون اخترقنا

نربها أن في الكلام نفسه كتابة . تقول الميتافيزيقا أيضاً بأن الزيادة تهدد الرصيد بأن تدعى وجود نقص فيه تأل هي لتردعه فتعمل على إفساده . فلا نجهد في إثبات طهوية الزيادة ، بل نربها أنه ، بالأصل ، ما من رصيد مبرم ونهائي ، ما من غور أو قاع ( والمفردة الفرنسية Fond تدل ، معاً ، على الرصيد وعلى القاع ) ، وأن « الكل » إن هو إلا تضافر زيادات إلى مالا نهاية له وإحالات غير متناهية لما هو بلا قاع . أما وقد قلنا هذا ، فما هو « المنفلت » ؟

حتى ندرك ما « المنفلت » بما هو مسار قراءة مقترح ، علينا أن نرجع إلى « مسألة المنهج » المشار إليها لنقرأها نقطة نقطة . هنا ستعرف ، في احتشاد بالغ الاقتصاد ، على معاني « الخروج » وما يقع داخل « السياج » أو « الحد » ، ما يتحرك ضمن « المدار » ، والفرص التي تنتظر من يريد المغامرة بقلبه . كتب دريدا : « كنا [ لدى شروعتنا بهذه الدراسة ] نريد أن نبليغ نقطة برانية معينة بالقياس إلى كلية حقة تمركزية العقل . انطلاقاً من هذه البرانية ، ربما أمكن البدء بتفكيك معين لهذه الكلية التي هي طريق مرصوف أيضاً ، ولهذا المدار orbis ، الذي هو أيضاً مدى للنظر orbita ( من المعنى الآخر لـ orbite ، وهو محجر العين ) . الحال ، إن الحركة الأولى لهذا الخروج وهذا التفكيك لا تقتل ، مع كونها تمثل إلى ضرورة تاريخية وقتية ، أن تبني نفسها ضد انات منهجية أو منطقية داخل - مدارية [ مؤسسة داخل المدار موضع السؤال وعاملة ضمنه ] . داخل السياج ، لا يقدر أحد أن يحكم على أسلوبه إلا بمقتضى المقابلات المتسلمة [ من تراث الميتافيزيقا الغربية ] . سينتج هذا الأسلوب [ أسلوبنا نحن الذين نريد خلخلة المدار بالابتعاد عنه كثيراً أو قليلاً ] بالتجريبى [ بمعنى التجريبية العشوائية غير المنضبطة واللامتقنة ] ، وسيكون هذا ، بصورة معينة ، مصيباً . إن الخروج هو تجريبى أو عشوائى بصورة جذرية . إنه يتصرف بوصفه فكراً تائهاً في ما يتعلق بإمكان المنهج ومساره . يتأثر [ وينطبع ] بلا معرفة معينة [ أولاً - علم ، وهو ليس معادلاً للجهالة ] باعتبارها مستقبلة ، وإنه ليغامر عن قصد . حددنا نحن أنفسنا مشكل هذه التجريبية وهشاشتها . إلا أن مفهوم التجريبية يتهدم هنا من تلقاء نفسه . أن نتجاوز المدار الميتافيزيقى [ أن نفيض عنه في حركة

المدار كله ، تاركين بالطبع ( وأن لقراءة أن تكون بخلاف ذلك ، وهي واحدة بين قراءات ؟ ) نقاطاً أخرى ممكنة ومرورات أخرى أيضاً . أفضل من التعويل عمل « مركز » مفترض للنص نتوهم أن كل حركة تنطلق منه وإليه ترجع ، قاعمين بذلك ، ربما ، مسار النص كله ، تندفع القراءة هنا في حلزونات يضيؤها كشاف بالغ الالتئاق سيما وأنه اختير لاكتنازه بالحركة ونظراً للتعددية الهائلة من المدارات التي يعد ، وهو المنقلت ، بأن يمر بها ، وبها يمر .

### العمساء :

بعد إيراد مسألة المنهج هذه ، وبالأستاد إليها ، بوجه دريدا إلى قراءة أعمق لعمل « الزيادة » داخل نص روسو . يرينا أولاً أن روسو لا يقدر أن يستخدم هذه المفردة في جميع احتمالات معناها في آن معاً . إنها تعمل لديه تارة بوصفها إصافة ، وطوراً بوصفها بديلاً ، أنا بوصفها إيجابية برانية على الشر ، وأنا آخر بوصفها عنصراً مساعداً ذا نجاعة . وهذا كله لا يترجم لاسالبية ولافعالية ، لاشعوراً ولاعمالاً لذكاء المؤلف أو بصيرته . بل إن دريدا يدعو القراءة لا فحسب إلى هجران هذه المقولات - السالبية والفعالية ، الشعور أو الذكاء ، إلخ ، التي يذكرنا مساراً بأنها المقولات المؤسسة للميتافيزيقا ، بل كذلك إلى « إنتاج » قانون العلاقة بهذه المفردة : الزيادة . إنتاجها لا يعني أن نضيف إليها ما لم يكن فيها من قبل ، بل وضع الإصبع على الطريقة التي بها تعمل ، والمردودية التي تحققها هي على غفلة من المؤلف نفسه . إن ما يكشف عنه دريدا هو أن « الزيادة » تشكل ما يشبه « نقطة عمياء » في نص روسو . إنها « اللامرئي الذي يدشن الرؤية ويحددها » . وإذا حاول « الإنتاج » أن يرينا غير المرئي هذا فهو لا يخرج قط من النص الذي سبق وأن أكدنا مع دريدا على أن الخروج منه ليس إلا وهماً .

وإذن ، فالكتابة - كما يرى روسو الذي غادرناه للحظة ، لزمن « ما - بين - قوسين » أساسي - غير مفصولة عن الاستمضاء . كلاهما خطيران ، ومعيشان في الإثم . ولكنهما يفيدان في تفادي خطر وتوفير إنفاق ، الإنفاق الذي يستوجبه المرور بالآخر عبر العلاقة « الحقيقية » . وهذا هو

الآخر (ت) لاف بما هو « منطق » وحركة . إلا أن دريدا بدفنا إلى ملاحظة أن تجربة اللامس - الملموس هذه ( التجربة التي يكون المرء فيها لاصس ذاته والملموس من قبلها ، المداعب والمداعب ، المؤثر والمثأثر ، الفاعل والمنفعل ، مثلاً هو حاصل في الاستمضاء أو الكتابة مثلاً تقدمها النظرة الميتافيزيقية أو المتوارثة وكلاهما سيان ) ، نقول إن هذه التجربة لا تتم بمعزل عن العالم . إن اللامس - الملموس يدخل العالم في اللعبة بوصفه طرفاً ثالث . وكذلك ، وخصوصاً ، في الكتابة . مادام يترك أثراً Trace في العالم . وإن حركة اللغة ، من حيث إنها تقع على المحك حضور الحاضر وحياة الكائن الحي ، لا تتمتع مع الانفعال الذاتي ( التأثر بالذات ) في الجنس بعلاقة تناظرية فحسب ، بل تتمتع معها في كلية يرى دريدا أن جل مجهود الميتافيزيقا الغربية إنما ينصب على فصمها والفصل فيها بين ماتتوهم أنه الأصل الصافي من جهة والزيادة الخطيرة من جهة ثانية . وإن المنطق الذي بموجبه يفصل بين الانفعال الذاتي الجنسي والجنس المتقاسم هو نفسه الذي يوجه ، في نظر دريدا ، الفصل بين الكلام والكتابة . الحال ، يذكرنا دريدا بأن « الامتياز الفاجع » الذي يتمتع به الانفعال الذاتي الجنسي إنما يبدأ بزمن طويل قبل ما يعتقد بإمكان حصره تحت تسمية « الاستمضاء » الدالة على هذه الحركات الباتولوجية ( المرضية ) والخاطئة ، المرصودة لبعض المراهقين . وعلى النحو ذاته ، فإن التهديد الزیادی ، التهديد الممارس عبر الزيادة ، إنما هو أكثر قدماً مما يعتقد بإمكان الإعلاء من شأنه أو تمييزه عبر تسمية « الكلام » . إذ ثمة ، وكما رأينا ، حركة آخر (ت) لاف أصلي تعمل في الكلام نفسه ، وقبل قسمة الكلام / الكتابة . وهي ، أي الحركة ، تتمثل في الزيادة بوصفها بنية . والبنية تعني هنا هذا التعقد غير القابل للتدوين ، الذي تولد الميتافيزيقا نفسها في داخله ولا تقدر أن تفكر به أو تخضعه للتفكير لأن عماءها بإزائه قد شكل حتى الآن شرط قيامها نفسه . نحو هذا التعقد ، وهو ما حاولته الميتافيزيقا منذ البدء ، يعني نحو الأثر . وأن تكون إرادة نحو الأثر هذه قد تركزت ، منذ أفلاطون حتى يومنا هذا ، على الكتابة ، فهذه نقلة أولسة نفهم اليوم ضرورتها للميتافيزيقا . ذلك أن الكتابة هي « مثل الأثر » ، وإن لم تكن الأثر نفسه . أثر في تنقل دائم ، تشكل الكتابة حركة انتشاره أو « آخر (ت) لاف » .

في الساحة العامة : « إن شعباً لا يسمع صوته جهورياً في الساحة ليس بالشعب الحر » .

### الرأفة :

لا تتمثل الغريزة الأكثر أصلية لدى الإنسان في نظري روسو في المحبة وإنما في ... الرأفة . هي « الاستعداد الملائم لكائنات بمثل ضعفنا وتعرضنا إلى كل هذا القدر من الشرور . فضيلة هي من الشمول والفائدة للإنسان سيما وأنها تسبق عنده استخدام كل تفكير ، وهي من الطبيعية بحيث إن حتى الحيوانات توفر لنا أحياناً علامات عليها محسوسة » ( يذكره دريدا ، ص ٢٤٦ ) . ويواصل : « إنها ، أي الرأفة ، هي التي تقوم ، في حالة الطبيعة ، مقام قانون ، وأخلاق ، وفضيلة ، مع هذا الامتنياز [ الإضافي ] . إن أياً لم يحاول مخالفة صوتها العذب » . صوت الرأفة العذب . وفي تمثيل له للرأفة ، يتساءل روسو عن الشعور الذي يمكن أن يتبأن سجيناً يرى من وراء قضبان زنزانه حيواناً مفترساً يتترع رضيعاً من بين يدي أمه ويمزق جسمه ويخرج أحشاءه . لا الإنسان وحده ، بل حتى الحيوان يراف على الحيوان . ومن الحيوانات ما يسيء للميت منها ما يشبه قبراً . وما نقول عن نغمة الماشية الذي يتعالى لدى اقترابها من مسلخ ؟ هذه كلها تعبيرات وصور روسوية يتعرف فيها دريدا على « المشهد الآخر » بالمعنى التحليلي - النفسي ، المشهد الذي يرى فيه الطفل أبويه في حالة الجماع ويستغرب من « فظاظة » ما يرى وينطبع منه بإحساس بالرعب والصدمة أو الرضة يقل أو يكثر .

لكن روسو وصف صوت الرأفة أو نداءها بالصوت « العذب » . خلافاً للكتابة « المجردة من الرأفة » . تقوم الرأفة لديه مقام قانون ، أي مقام القانون المكتوب . القانون المكتوب زيادة ( سيئة ) على القانون الطبيعي ، والرأفة زيادة ( تصحيحية ) على القانون المكتوب ، من شأنها أن تعيدنا إلى القانون الطبيعي . زيادة للزيادة وتعقد للمنطق ينبغي أن نعتاده لدى روسو . فهل يعنى هذا أن الإعجاز الذي هو « بلا رأفة » الذي ننصاع إليه ما إن تكف عن سماع « الصوت العذب » هو إعجاز الكتابة ؟ نعم ولا . نعم ، إذا ما فهمنا الكتابة بمعناها الحرفي وربطناها بالحرف . ولا ، إذا ما أخذنا بها مجازاً وتذكرنا

نجد إرادة نحو الأثر هذه ، أو نحو الكتابة ممثلاً للأثر ، حتى لدى هايدجر . إن هايدجر ليلخص في نظر دريدا تاريخ الميتافيزيقا كله بتكراره ما يجعل من الحرية شرط الحضور ، أي الحقيقة ، والصوت ( خلافاً للكتابة ) هو ما يهب نفسه دائماً باعتباره التعبير الأمثل عن الحرية . أفلا تتمتع حتى الكائنات المقيدة والأكثر فقراً بهذه العفوية الداخلية المتمثلة في الصوت ؟ على النحو ذاته نرى لدى روسو إلى الصوت وهو يجمع بين المواطن في فضاء المدينة والطفل الحديث الولادة والحيوان ، فكأنه ، أي الصوت ، هو ما يصنع كائناتية الحي . كتب في « إميل والتربية » : « إن أولى عطايا يلقونها [ أي الأطفال ] منكم هي القيود [ يشير إلى الأنظمة ] وأولى العنايات عذابات . وما دام ليس لديهم من شيء حر سوى الصوت ، فكيف لا يستخدمونه للشكوى ؟ » ( يذكره دريدا ، ص ٢٣٩ ) . كذلك ، فإن « دراسة حول أصل اللغات » تضع الصوت مقابل الكتابة مثلما تضع الحضور مقابل الغياب ، والحرية مقابل العبودية .

بالاستناد إلى سلفه دوكلو Duclos ، يرجع روسو فساد اللغة والنطق إلى « تطور » المجتمع . كان دوكلو قد كتب معلناً أسفه من هذا : « الميل الذي يجذبنا إلى إحالة لغتنا رخوة ، مخنثة ورتيبة . إننا لمصيون في تضادى الخشونة في التلفظ ، ولكنني أحسب أننا إنما نسقط في العيب المعاكس بأكثر مما يلزم » ( يذكره دريدا ، ص ٢٤٠ ) . ثم يعزوه لهذا طبيعة سياسية : « إن لدينا لأكثر مما يعتقد البعض من الكلمات المختصرة أو المشوهة في الاستعمال . وسوف تصبح لغتنا ، من دون أن نحس ، أكثر ملاءمة للمحادثة مما للمعبر ، والمحادثة هي التي تهب النبر للكرسي والمحاكم والمسرح ، في حين لم يكن النبر لدى اليونان والرومان ليخضع إليها . لاشك أن نطقاً معتنى به وعروضاً ثابتة ومميزة ينبغي أن يستمر خصوصاً لدى الشعوب المجبرة على التعامل جماهيرياً بأمر من جميع المستمعين ( ... ) إن خطاباً منظوقاً بصرامة وتنوع لسمع أبعد من سواه ... » ( المصدر نفسه ، يذكره دريدا ، ص ٢٤١ ) . روسو ، هو الآخر ، يأتي ليضع نظرية في النطق سرعان ما تلتحم بالسياسة . وإن مساوئ الديمقراطية والتمثيلية أو النيابية إنما تنبع في نظره من عجز الجمهور عن إسماع صوته

الرجل وإدارته . هنا ترتبط السياسة البيئية بالسياسة الحكومية بعامه ، ويكون الاثنان موصوفين بمنطق هيجل لجدل السيد والعبد لا يرى فيه دريدا ما يضيء فكر روسو وحده وإنما ( فينومولوجيا الروح ) لهيجل نفسه أيضاً . للمرأة هنا دور وزير لا رئيس - كتب روسو في المصدر نفسه : « عليها أن تسود في المنزل كما يفعل وزير في الدولة ، بأن يوعز إليها بما ينبغي أن تقوم به . بهذا المعنى فمن المألوف أن تكون أفضل الزيجات هي هذه التي تتمتع فيها المرأة بالقدر الأكبر من السلطة : لكن عندما تتجاهل صوت الرئيس [ التأكيد من دريدا ] ، وتريد اغتصاب حقوقه والحكم بنفسها ، فلا ينتج عن هذا إلا الفوضى والشقاء ، الفضيحة والعار » ( يذكره دريدا ، ص ٢٥١ ) .

إن هنا في نظره لعدواناً للنساء : « ... لعجزهن عن التحول إلى رجال ، فالنساء يحولن إلى نساء . هذا الضرر ، الذي يحط من شأن الرجل ، موفور في كل مكان ، ولكن الدول الشبيهة بدولتنا نحن مدعوة بصورة خاصة لأن تتفاداه ( ... ) عندما تكون في جمهورية ، فإتاما يلزمنا رجال » ( يذكره دريدا في ص ٢٥٢ ) . لاشك أن روسو لا ينكر طبيعية الرغبة . ولكن الثقافة هي التي حولتها في نظره إلى هدف أوحده : « إن الطبيعة هي هذه الرغبة الشاملة التي تدفع جنساً إلى الاتحاد بالآخر ؛ والأخلاق هي ما يحدد هذه الرغبة ويركزها على موضوع وحيد بالخصر ، أو ، على الأقل ، يجعلها تمنح هذا الموضوع أكبر قدر ممكن من الطاقة » ( يذكره في ص ٢٥٣ ) . هذا هو ، إذن ، تاريخ الحب . فيه ينعكس التاريخ باعتباره هدراً للطاقة وتشوهاً للطبيعة . هذا هو تفسير روسو لتاريخ . ولكنه ، ضمن المنطق الزیادی أيضاً ، دائم الدوران حول مصراعين . فتارة يوصف لديه هذا الإحلال الزائد لهوانا الأخلاقي محل الهوى الطبيعي باعتباره أصل التاريخ ، منه نشأ الأخير باعتباره زلة منذ الأصل وخطأ . وطوراً باعتباره مجرد زلة في سياق التاريخ ، وفساداً زائداً ، أي نافلاً . إذ لا نعدم أن نجد لدى روسو أوصافاً لوضع تاريخي ممكن ، تقدر النساء أن يحتلن فيه مكانهن الطبيعي باعتبارهن موضوع حب غير مشوه . كل ما في الأمر هو أن يعرف الرجال إن كانوا حقاً راغبين بـ « عدم الموت » بفعل اندفاع النساء وعدم اعتداهن . إذ « لا تعرف

أن القانون أو التاموس الطبيعي أو الصوت العذب ليس معبراً عنه في الرأفة وحدها ، بل هو مكتوب في « غور قلوبنا بحروف لا تحصى » . هنا يفرض نفسه الكتاب الآخر ، كتاب الله أو كتاب الطبيعة أو الخلق ، التعبير المجازي للكتابة الذي هو ، وبغرابة ، التعبير الوحيد المقبول عن الكتابة الذي يخترق الميتافيزيقا بكاملها ، والذي تبعدنا عنه الكتابة بمعناها « السوء » ، كتابة الإنسان نفسه .

ومثلما الرأفة زيادة على القانون ، فهي زيادة على محبة الذات ، وسرى أنها تضطلع بدور تصحيحي هنا أيضاً . كتب روسو : « إن الشعور الوحيد المعطى للطفل هو محبة ذاته ، و [ الشعور ] الثاني الذي ينبع من الأول هو محبة القرين منه » . تصحح الرأفة - محبة ذوى القرين - محبة الذات ، ولكنها تحمي الإنسان في الأوان ذاته ، بين مخاطر قاتلة أخرى ، من الحب ( الحب الذي يشده إلى الآخر ، أي الغرام ) . إنها تحميها من الهوى العاشق الذي يربط صيرورة الطفل رجلاً وصيرورة المرأة أمّاً . وذلك بإنقاذها ، كما سنرى ، فحولة الرجل وذكرية الذكر . فالحب لديه ليس طبيعياً كالرأفة ، بل هو نتاج التاريخ والمجتمع :

« بين الأهواء التي تعصف في قلب الإنسان ، ثمة هوى حارق ، وعاصف ، يحيل أحد الجنسين ضرورياً للآخر ؛ هوى مرعب يتجاوز جميع المخاطر ، يطوح بجميع العوائق ، ويدوف في فظائعه قميئاً بتحطيم النوع البشري » . هنا أيضاً ، ينبغي أن نقرأ ، في خلفية اللوحة الدامية ، ما يدعى « بالمشهد الآخر » . سيما وأن روسو يواصل : « ما سيحل بالبشر من هم فرائس هذا السعار الفظ غير المكبوح ، والذي لا حياء فيه ، ولا رصانة ، يتنازعون فيه كل يوم غرامياتهم بشمن دمهم ؟ » ( يذكره دريدا في ص ص ٢٤٩ - ٢٥٠ ) .

يقود هذا إلى فلسفة في الأسرة سرعان ما تتمحور حول تمركز ذكرى أو قضبي Phalocentrique . يرى روسو : « إن من نظام الطبيعة أن تطيع المرأة الرجل » ( « إميل أو التربية ... » ) - وإذا كان يرى أن من الطبيعي أن تحكم المرأة المنزل أو تديره - فهي يجب أن تفعل هذا تحت حكومة

- وسلسلة إنسانية تتضمن الهوى والمخيلة والكلام والحرية والتمامية واللغة ، ... إلخ .

سلسلتان تمازجان ، كما ذكرنا ، بحسب منطق الزيادة ، والكلمة السيدة في هذا كله هي : الموت . أو بالأحرى العلاقة بالموت واستعجاله في حالات الهجس والحصار . كل ما هو إيجابى هو كذلك ، أى إيجابى ، بما هو وقاية من الموت . وكل ما هو سلبى ومهدد هو كذلك بما هو تعريض للموت . والمخيلة هي التي تفتح على الموت : « يصبح الطفل رجلاً بانفتاحه على ( شعور الموت ) » ( إميل ... ) ، يذكره ديريدا في ص ٢٦١ ، كذلك ، فالمخيلة زيادة . إنها تتج الصور التي عبرها تحيل الحياة إلى نفسها باعتبارها نقصها الخاص وحاجتها الخاصة إلى زيادة . ينشأ حضور التمثل بفضل إضافتنا إلى الذات ذلك اللاشيء الذي هو الصورة . وفي هذا إعلان عن استلابنا ، أى عن نقصنا التأسيسي وكوننا مائتين . كالموت ، تظل المخيلة ، إن أمكن اللعب على الكلمات ، أو بالأحرى توظيفها مع ديريدا ، نقول تظل المخيلة تخيلية ، أى تمثيلية ، وزيادية . وهذه هي الصفات نفسها التي يمنحها روسو للكتابة . مثل الكتابة ، تكون المخيلة ، التي تنبش ، عبر الاستيهام والتصوير ، القوة ، أو الطاقة ، وتخرجها من مستودعها أو خزانها ، نقول تكون المخيلة في الألوان ذاته محسنة وضارة . إذ ، كما كتب روسو : « كذلك هو سلطان المخيلة فينا وكذلك هو تأثيرها : لا تتمخض عن الرذائل والفضائل فحسب ، بل كذلك عن الخيرات والشرور ... » ( يذكره ديريدا في ص ٢٦٣ ) .

توجه سلسلتا الحركات هذه أيضاً تصور روسو لولادة اللغة والموسيقى والغناء . وهنا أيضاً ، ومثلما وجدنا لدى روسو تقطياً ( توزعاً على قطبين ) جنسياً بين ذكورة وأنوثة ، نجد لديه تقطياً جغرافياً - سياسياً بين شمال وجنوب . يبدو كل شيء في الظاهر وهو يتقلب لصالح جنوب الحرارة والاندفاع والهوى ضد شمال البرد والحاجة والحساب . لكن هذا صحيح لديه ، كما سنرى ، في الظاهر أو لدى قراءة أولى فحسب . مثلما وجدنا لدى روسو مركزية قضائية ، سنقف لديه أمام مركزية أوربية .

نحو نظرية في الموسيقى :

كيف انحدرت اللغة ، وكيف نشأ الفارق بين لغات الشمال

رغباتهن غير المحدودة « هذا الكايح الطبيعي الذي يذكر روسو بوجوه لدى الحيوانات . فلدى هذه الأجرة ، « ما إن تتروى الحاجة حتى تكف الرغبة » ( يذكره ديريدا في ص ٢٥٥ ) . يمكن أن نجد للنساء « كايحاً » في « احياء » أو « الخفر » الذي يجب أن يضطلع هنا بوظيفة زيادة ( محسنة ) للهوى الأخلاقي الذي حل بوصفه زيادة ( ضارة ) للهوى الطبيعي . من أجل هذا كله وهبنا الله العقل *raison* . والعقل ، كما يدل عليه الأصل اللاتيني للمفردة *ratio* إنما هو حساب ومعايرة . كما ويعنى : حصة . أو : قسطاً . هو قسط إضافي أو مكافأة ، زيادة ( محسنة ) للزيادة ( الضارة ) . كتب روسو : « علاوة على ذلك ، فإن الله يضيف مكافأة مباشرة لاستخدام الإنسان ملكاته ، تلزم هي هذا الميل الذي نشعر به إلى الأشياء التزيهة عندما نجعل منها قاعدة أعمالنا . وهذا كله يبرز غريزة الحيوان ، كما يبدو لي » ( يذكره ديريدا ، ص ٢٢٥ ) .

العقل زيادة . خلافاً للمخيلة التي هي غريزة للإنسان . والمخيلة ، التي تظل هي الأخرى ملتزمة الأدوار ، تمد الإنسان بما لا يمد به الذكاء وحده أو الفطنة . ليست المخيلة أصل الرافة فحسب ، بل هي أصل التقدم ومدش التاريخ . وهذا كله عبر ما تهبه للإنسان من رغبة بالكمال وإتمام الأشياء والذهاب في تحسينها بعيداً . وما من تمادية أو إرادة كمال لدى الحيوانات . من هنا افتراقها عن الإنسان : بالمخيلة يصنع الإنسان حريته . كتب روسو في « الخطاب الثاني » : « ليس الفهم هو ، إذن ، ما يميز الإنسان بين الحيوانات ، وإنما ذريعتيه بوصفه فاعلاً حراً » . والعقل ، الذي هو وظيفة للمتعة والتدبير لإرواء الحاجات ، وملكة تقنية وحساب ، ليس هو أصل اللغة التي تمثل هي أيضاً خاصة الإنسان ، والتي بدونها ما من تمادية . تولد اللغة ، في نظر روسو ، من المخيلة التي تنير ، أو في كل الأحوال تحفز ، الشعور أو الهوى . ذلك أن روسو يعتقد بأنه « من الحاجات ولدت أولى إيماءات الإنسان ، ومن أهوائه الأولى انبثقت أصواته الأولى » . هكذا نقف لديه ، من حيث إنسانية الإنسان ، أمام سلسلتين تتقاطعان وتتزايدان ، يلخصهما ديريدا كالآتي :

- سلسلة حيوانية تنطوي على الحاجة ، والمتعة ، والحركة ، والحساسية ، والفهم والعقل ، ... إلخ .

والجنوب ؟ ينبغي المرور أولاً بنظرية في الغناء . قبل اللغة . ما من موسيقى في نظر روسو . تولد الموسيقى من الصوت البشرى ، وما من موسيقى ما قبل - لسانية . الموسيقى منظوفة أولاً . إنها مصوتة ، ولا علاقة لها بالأصوات الطبيعية ، فما من موسيقى حيوانية . عندما نتحدث عن غناء الحيوان أو شدو الطير ، فما هذه بالنسبة إلى روسو إلا رخاوة في العبارة . الفارق بين النظرة والصوت هو الفارق بين الإنسانية والحيوانية . الحيوانية نظرة خالصة لاتدعمها تعبيرية الصوت . وإنما يتجاوز الإنسان الطبيعية والحيوانية بفضل صوته الذى يشق القضاء ويطوع الخارج ويضع الأنفس في اتصال . تاريخ الموسيقى متواز وتاريخ اللغة ، متماز وإياه . والموسيقى هى بالأصل « ميلوديا » : هذا التعبير الحر الذى لا تقنين فيه ولا تعقيد . لكن مثلما انحطت اللغة ( التى هى أساساً الكلام ) في الكتابة ، انحطت الموسيقى في تمفصلها وتدوينتها الحديثة ، أى في « الهارمونية » . ضد الأخيرة ، شن روسو الموسوعى وناقذ الموسيقى أعنى الحروب . إنه يدعو هذا الانحطاط للموسيقى بالتامية الكارثية . الموسيقى الطبيعية تناغم بلا منهج ، وهذا هو تعريف الميلوديا . مع الهارمونية ، التى هى موسيقى متساوقة ، متناظرة ، معقدة ، ومقعدة ، أى قانونية ، أى بالتالى مكتوبة ، انحطت الموسيقى . كتب روسو : « بقدر ما راحت اللغة تزداد تماماً وكمالاً راحت الميلوديا ، يفرضها على نفسها قواعد جديدة ، تفقد ، على نحو غير محسوس ، طاقتها القديمة ، وحل حساب الفواصل محل رهاقة التمايلات » ( يذكره دريدا ، ص ٢٨٥ ) .

مرة أخرى ، يبعد الإبدال هنا عن الولادة وعن الأصل الذى هو دائماً أمومى . لاجابة بنا حتى لاستنتاج هذا ، فروسويقوله بتعابير صريحة . يتمثل نسيان البدء أو الأصل هنا في عملية حساب وتقنين تضع الهارمونية محل الميلوديا ، ومن خلال ذلك ، « علماً للفواصل الموسيقية محل حرارة النبر » . « فطام » عن الصوت يأتى فيه شئ جديد « ليستلب » ، وفى الأوان ذاته « يحل محل » ، « الخواص الأمومية » . كتب روسو : « لما كانت هذه المسيرة قد استلبت اسم الميلوديا ، فنحن لم نعد نتعرف في هذه الميلوديا الجديدة ملامح الأم [ يقصد الميلوديا الأصلية بما هى أم للميلوديا الجديدة التى هى الهارمونية - وتظل

موضوعة الأم بعامة حاضرة بالطبع عبر هذا كله ] ، ولما أصبح نظامنا الموسيقى بكامله ، على هذه الشاكلة ، ويدرجات ، هارمونياً بصورة خالصة ، فليس من المدهش أن تكون النبرة الشفوية هى التى تعاني من هذا كله ، ولا أن تكون الموسيقى فقدت بالنسبة إلينا كامل طاقتها تقريباً » ( يذكره دريدا ، ص ٢٨٥ ) . يعترف روسو بأن الهارمونية ، الموسيقى الحديثة المنقنة ، تجد أصلها ، أو بتعبيره هو أمها ، في الموسيقى الميلودية ، أو التقليدية العفوية ؛ ذلك أن الهارمونية كانت دائماً قائمة في الميلوديا ، مثلما كانت الكتابة دائمة الحضور ، من قبل ، عبر « التفضية » في الكلام ، على النحو الذى أبنا غير مرة عن عرض دريداله . دائماً بنية الـ « من قبل » هذه . ولما لم يكن في مقدور روسو ( ومعه الميتافيزيقا ) أن يحو هذه الـ « دائماً من قبل » ، فهو ( وهذا ما فعلته الميتافيزيقا دائماً بصدد الكتابة ) يصور هذا « التسلسل » حدثاً كارثياً ؛ يصوره كارثة . الفلسفة نفسها مفهومة لديه بوصفها كارثة ، تطفلاً كارثياً . لقد كتب : « ما إن امتلأت اليونان بالسفسطائيين والفلاسفة ، حتى لم يعد يرى فيها لا شعراء ولا موسيقيون مشهورون . بشيئهم فن الإقناع ، فقدوا فن الإثارة [ أو إلهاب الشاعر ] . وإن أفلاطون نفسه ، هذا الغيور من هوميروس ويوريبيدس ، قد حط من قدر الأول وعجز عن محاكاة الثاني » ( يذكره دريدا ، ص ٢٨٧ ) . إن الشر لكامن في المحاكاة السيئة ، التى تأتى لتفسد أو تلغى المحاكاة الحقة التى هى نزوع الإنسان الأصل . ويصح الأمر لديه على المسرح أيضاً ، إذا كان كتب قبل الفقرة السابقة تماماً : « ما إن اتخذت المسارح شكلاً منتظماً ، حتى لم يعد ليغنى فيها إلا بمقتضى قواعد محددة سلفاً . وبقدرا أصبحت تتكاثر قواعد المحاكاة ، راحت اللغة المحاكاتية تضعف . وما إن شذبت الفلسفة [ دفعت إلى التمام ] وشذبت تطور التفكير النحوى ، حتى نزعنا عن اللغة ذلك النبر المشبوب والحنى الذى طالما أحالها باللغة الغناء » ( يذكره دريدا ، ص ٢٨٧ ) .

إن المحاكاة لنبتة في الطبيعة . بمحاكاتهم بعضهم البعض ، طور البشر إيماءاتهم وحركاتهم . لكن هناك محاكاة للمحاكاة ، عبر السخرية والتصنع ، أى إفساد للمحاكاة ، هذا هو لسان حال روسو . في أصل الإيماءات الدالة على التصنع المرائى ( Simagré ) ، يقوم سلوك القرد Singe . إلا أن روسو

Orienté : يلاحظ القارئ في المفردة حضور الشرق : Orient . هي إذن موجهة إلى الشرق ، مشرفة إذا أمكن القول ، مادام الشرق ، أو مطلع الشمس ، بمقتضى ميتافيزيقا غربية شمسية التمرکز ، هو بدء الأشياء ومبتهاها ، أما والمآل . اللغة توجه ، أى تشريق . على أنه ، في نظر روسو ، تشريق مضل ، بما أنه تغريب . تبعد اللغة عن شرقها البدئى ، نور الأصل ، صوب الغرب ، الذى هو الليل والموت . اللغة ، بحسب تمثل يستعيره روسو من القرن السابع عشر ، بنية تدور . كمثل الأرض تماماً ، التى يدور قطباها الشمالى والجنوبى حول محور معين . لكن ليس من قطب تاريخى أو لوحة ثابتة للغات . بل محض دورة للغة ، أى حيلة للغة بحسب معنى التعبير الفرنسى : Tour de Lengage . اللغة مبذورة ( بذار وانتثار ) ، تنتقل من موسم إلى آخر . كالأرض نفسها مرة أخرى . من الحاجة والهوى ولدت اللغات . الحاجة التى تدفع الإنسان لطلب عون الإنسان ، والهوى الذى يدفع بالإنسان إلى الإنسان سعى تواصل وخطاب . كل واحد من قطبي الأرض انصاع إلى هذا الوازع أو ذاك . إنسان الجنوب ، الأول ، لم يقل لمشيئه : « ساعدنى » ، بل : « أحيينى » . إن الحرارة ، الطاقة ، وفرة المصادر الطبيعية ، هذا كله دفعه ، بحسب روسو دائماً ، في اتجاه الهوى لاصوب الحاجة . هو الأقرب إلى الأصل . على حين دفع شظف العيش في الشمال وعداوة العناصر ( البرد ، الجليد ، ... إلخ ) . دفع إنسان الشمال ، الأول ، إلى أن يصوغ عبارته الأولى لا على هيئة : « أحيينى » ، بل : « ساعدنى » . هذا الانقسام نجده اليوم في كل نظام لغوى . فهو ، بحسب عائدية الفرد ، لغة حاجة ( عقلانية ) أو لغة هوى ( عاطفية ) ؛ من هذا الانقسام الداخل - لغوى ( داخل اللغة بعامة ) ، يستمد روسو تفسيراً ما بين - لغوى ( بين اللغات ) به يحدد قسمة الألسن . وهذه « الحقيقة » هى التى تجعل في نظره لغات الشمال اليوم لغات هوى ، أى عكس ما كانت عليه بالأمس . فبعد العمل وتعدد التقنيات صارت الحاجة إلى العاطفة هى الأغلب . ولغات الجنوب صارت ، بفعل تهمشها التاريخى ، لغات حاجة . هكذا ، يصبح الشمال جنوب الجنوب ، والجنوب يغدو شمال الشمال . رسم أو خطاطة ليست بالتعقيد الذى يمكن أن تتصوره في أول

يذهب أبعد . فهو يرى أنه الإنسان لا يتصنع ويقلد على شاكلة الفرد ، الذى يقلد الإنسان الذى يحشاه هو ويحاول بلوغ مقامه ، وإنما يقلد إنساناً آخر إما لتحقيقه والخط منه ، أو لإبراز موهبته هو بالتطاول عليه : « إن أساس المحاكاة عندنا [ نحن معشر البشر ] إنما يأتينا من رغبتنا في الانثيال دائماً خارج أنفسنا » ( يذكره دريدا ، ص ٢٩٣ ) . إفساد المحاكاة بمفادقتها والمبالغة بها هو شىء شبيه بإفساد الذوق بمبالغته . فلسفة طهور روسوية : « لا يشكل الشره الرذيلة المهيمنة إلا لدى المقتصرين إلى الحس أو الذوق » . ويعقب دريدا مفسراً : « لا يقتصر إلى الحس إلا من لا يملكون سوى الحس » ، أى أصحاب الإحساسات المفرطة ، غير المرعبة وغير المثقفة .

نعم ، يعترف روسو بأن الكم والمقصلة والتفضية ( التى هى أساس الهارمونية والكتابة - موسيقية كانت أو سواها ) حاضرة ، جميعاً ، في الميلوديا . إلا أنه يقوله في نوع من حركة « تهريب » ( بمعنى تهريب البضائع Contrebande ) . حركة عبور غير صريح من حد إلى حد آخر . يعترف روسو ( وهنا يفارق الميتافيزيقا - لكن إلى حد معين ) بوجود الحد الآخر ويقبل ، ضمناً ، بمنطق الزيادة . إلا أنه يسم هذا كله بصفة اللا - شرعية . كتب : « كان النبر يشكل الغناء [ بما هو تغيم حر ] والكم يشكل الإيقاع [ بما هو تغيم محبب أو منتظم ] ، وكان البشر يتكلمون بالأنغام والإيقاعات مثلما يتكلمون بالتمفصلات والأصوات . كان الكلام والغناء في الماضى شيئاً واحداً كما يقول ستاربرن Starbon ؛ مما يدل ، يضيف هو ، على أن الشعر كان هو منبع التعبير البليغ . كان يجب القول إنها كان لها المنبع ذاته ، وما كانا في البدء ليشكلا شىء واحد . وإذا ما نظرنا إلى الشاكلة التى بها تلاحت أولى المجتمعات ، فهل من المدهش أن يكون الإنسان وضع حكاياته الأولى في أبيات ، وصاغ أولى قوافيه غناء ؟ » ( دراسة في أصل اللغات » ، يذكره دريدا ، ص ٣٠٧ ) .

#### حيلة لغة :

اللغة بنية موجهة . أى بحسب اشتقاقية المفردة الفرنسية ( وكذلك هى في بقية اللغات الطالعة من الجذع اللاتينى ) :



المناخات المتطرفة تكون الخسارة جلية . ليس الإنسان مغروساً في بلاد كشجرة حتى يمتكث فيها أزلياً ؛ ومن يخرج من أحد الطرفين ليصل إلى الآخر مجبر على أن يقطع نصف المسافة التي يجتازها في الألوان نفسه من يخرج من الوسط . . . إن فرنسياً يعيش [ بسهولة ] في غينيا أو لا بونيا ؛ ولكن زنجياً لن يعيش في ترونيا ، ولا ساموياً في البنين ، بالشاكلة [ السلة ] نفسها . يبدو أيضاً أن تنظيم الدماغ أقل اكتمالاً في أقصى الأرض . لا الزنوج ولا اللابونيون يتمتعون بحس الأوربيين . فإذا ما أنا أردت لتلميذ أن يكون أحد سكان المعمورة فسأختاره في منطقة معتدلة ، فرنسا مثلاً ، بدلاً عن أى محل آخر .

« في الشمال يستهلك البشر الكثير على أرض جاحدة ؛ وفي الجنوب القليل على أرض خصبة : من هنا يولد اختلاف جديد يحل أولئك شغولين وهؤلاء تأملين . . . » ( يذكره في ص ٣١٧ ) .

لا تناقض - في نظر دريدا - بين النصين . فالثقافة Culture مرصولة لدى روسو بالزراعة Agriculture . يقوم الإنسان « بالتثقيف » بمعنى معالجة التربة والغرس ، وبمعنى معالجة الفكر . إنه يقيم مجتمعاً ، و « لا تكون بلاد عديدة الاكتراث بثقافة البشر » . لكن خاصة الثقافة هي أيضاً الانفتاح على ثقافات أخرى والنظر بعيداً : « ليس الإنسان مغروساً في بلاد كشجرة . . . » ؛ هو ، كما يرد في النصين المذكورين ، منخرط في هجرات وثورات للأرض أو انقلابات . من هنا نقدر ( لكن هذه حركة أولى لدى روسو ، ستليها ثانية ) أن نتقد التمركز العرقي من حيث إنه يبقى علينا حبيسي موضعية أو محلية ما ، وثقافة تجريبية معينة . بخطىء الأوربي عندما لا يسافر أو يتنقل . ولكن نقد أوربا التجريبية ، أى كما هي قائمة وكما تبحث عن نفسها تجريبياً ، لا يبدو مانعاً روسو من التفكير بأن موضع الأوربي بالذات من العالم يمنحه هذا الامتياز المتمثل في سهولة الانتقال والانفتاح على الأفق الكون وعلى تنوع الثقافة الإنسانية . فللأوربي ، ساكن المركز ، يظل متاحاً أن يكون أوربياً وشيئاً آخر . بخطىء الأوربي ، فحسب ، في عدم استغلال واقع هذا الانفتاح . هذا كله يمكننا من فهم هذا

وهلة . هو ، دائماً ، الرسم المتعذر ؛ بنية الزيادة أو الزيادة بوصفها بنية . بمقتضاها ، يحرك الهوى الحاجة ، بقدر أو بآخر ، من داخل . وتحرك الحاجة الهوى ، بقدر أو بآخر ، من داخل . كتب روسو : « مهما قال فلاسفة الأخلاق ، فإن الحاجات تدن بالكثير للأهواء . . . والأهواء بدورها تجدد أصلها في الحاجات . » لذا يبدأ روسو « دراسة في أصل اللغات » بتقديم تفسير طبيعي : « إن السبب الأساسى الذى يميزها [ اللغات ] هو محل ، إنه أت من المناخات التى فيها تولد والطريقة التى بها تشكل » ( يذكره دريدا ، ص ٣١٢ ) ، مما يجعله يرى أن اللغة ( وهنا تلتقى « دراسة في أصل اللغات » في نظر دريدا ، مع « الخطاب الثانى » ، حيثما اعتقد شارحوروسو بتناقض بين النصين ) لم تشهد نشأة اجتماعية بل طبيعية : ففى نظر روسو ما من تأسيس اجتماعى قبل اللغات ؛ ليست اللغات عنصراً فى الثقافة كسواه ، بل هى عنصر التأسيس بعامة ، تتضمن البنية الجماعية وتبينها بكاملها . يعارض روسو هنا فيلسوفاً ككونديك وسواه . على أن هذا لا يمنعه فى ( إميل . . . ) من أن يبرز عمل الثقافة بما هى عنصر مجتمعى . وهنا يتقاد بوضوح إلى موقف مركزى - أوربي . كتب فى « دراسة في أصل اللغات » :

« وإنما يكمن عيب الأوربيين الكبير فى التفلسف دائماً حول أصل الأشياء انظلاقاً مما يحدث قريباً منهم ( . . . ) لا يرون فى جميع الأنحاء سوى صقيع أوربا ومجالدتها ، ولا يفكرون بأن النوع البشرى ، كجميع باقى الأنواع ، قد ولد فى البلدان الحارة ، وأن الشتاء لا يكاد يكون معروفاً فى ثلثى الكرة الأرضية ( . . . ) إن النوع البشرى ، الذى ولد فى البلدان الحارة ، ينتشر من هناك فى البلدان الباردة ؛ وفى هذه الأخيرة يتكاثر ويتجه بعد ذلك إلى البلدان الحارة . من هذين الفعل ورد الفعل تأتى انقلابات الأرض والحركة الدائمة - لساكنيها » ( يذكره دريدا ، ص ٣١٧ ) .

وكتب فى ( إميل أو التربية ) :

« لا تكون بلاد عديدة الاكتراث بثقافة البشر ؛ وإن هؤلاء لا يقدرّون أن يكونوا كل ما يمكن أن يكونوه [ يتحققوا بالكامل ] إلا فى المناخات المعتدلة . فى

فأصواتهم الأكثر طبيعية هي أصوات التهديد والوعيد ، وهذه الأصوات تكون دائماً مصحوبة بتمفصلات قوية تحيلها خشنة وصاخبة . . . هذه هي ، في رأيي ، البواعث الطبيعية الأكثر عمومية للفارق المميز للغات البدائية . أما لغات الجنوب فلا بد أنها كانت حيوية ، مرنة ، نبرية ، فصيحة ، وغامضة لغرط - طاقتها ؛ ولغات الشمال صماء ، جهمة ، مفصلة ، رتيبة ، واضحة لوفرة كلماتها أكثر مما لجودة تراكيبها . واللغات الحديثة ، على كثر امتزاجها وإعادة سبكها ، لا تنزال تحفظ بشيء من هذه الفوارق ، ( «دراسة في أصل اللغات» ، يذكرها ديريدا ص ٣٢٠ - ٣٢١ ) .

لكن إذا كان هذا ينقد إنسان الشمال من الموت ، أو من الشمال المطلق الذي هو الموت ( عبر البرودة والجليد والجوع ، . . . إلخ . ) ، فإنما بشمن موت آخر : شدة الكدح . من وجهة النظر هذه ، تكون الحياة والطاقة والرغبة ، . . . إلخ ؛ في الجنوب . أما الكتابة ففي الشمال . باردة ، مشغولة ، مفكر بها ، ومتجهة إلى الموت بفعل هذه الحيلة ( الدورة ) اللغوية المتمثلة في إرادة صيانة الحياة . كلما ازداد تمفصل اللغة ، وكلما زادها تمفصلها قوة وصرامة ، زاد ، في نظر روسو ، استعدادها للكتابة واستدلوها لها . هذه أطروحة مركزية في (دراسة في أصل اللغات) . فروسو يكمل الفقرة السابقة كما يأتي :

«اللغات الحديثة ، على كثر امتزاجها وإعادة سبكها ، لا تنزال تحفظ بشيء من هذه الفوارق : تمثل الفرنسية والإنجليزية والألمانية اللغة الخاصة بأناس يساعد بعضهم البعض ، يفكرون معاً ببرودة أعصاب ، أو أناس غضوبين سريعي التأثر ؛ أما رسل الله ، الذين يعلنون عن الأسرار المقدسة ، والحكماء الذين يهبون الشعب شرائعه ، والقادة الذين يجتذبون الحشود ، فلا بد أنهم ينطقون بالعربية أو القارسية . [ يعلمنا ديريدا في موضع آخر أن روسو كان يعد التركية لغة شمالية ] . إن لغاتنا [ نحن أهل الشمال ] ، لأفضل مكتوبة منها متكلمة ، ونحن نقرأ بأكثر متعة مما نسمع . بالعكس من هذا ، تخسر اللغات الشرقية ، عندما تكتب ، حيوتها وحرارتها : لا يكمن المعنى في

المقطع من (دراسة في أصل اللغات) التي يحيل فيها روسو اللغات إلى صيرورة واحدة ، ولكن متدرجة ، وفي الألوان ذاته يربطها بطبيعة : « إن جميع البشر يصبحون على المدى الأبعد نظراء ، ولكن تقدمهم متباين . في المناخات الجنوبية ، حيث تتميز الطبيعة بالسخاء ، تولد الحاجات من الأهواء ؛ وفي البلدان الباردة ، حيث تسم الطبيعة بالشحة ، تولد الأهواء من الحاجات ؛ واللغات ، البنات البائسات للضرورات ، إنما تميز بحسب أصلها العسير » ( يذكره في ص ٣١٩ ) .

وعليه ، فالإبحاء المتدرج للأهواء ولنبر الأصل إنما رافقه إبدال متدرج ، وحركة زيادة . لقد أحل إنسان الشمال « مساعدن » محل « أحبيبي » ، والوضوح محل الطاقة ، والمفصلة ( البنية المعقدة للألفاظ وصياغتها في نحو مبنى ) محل طبيعية النبر ، والعقل محل القلب . صحيح أن الإبدال يفصح هنا عن تضلُّول للطاقة والحزارة والهوى والحياة ، ولكنه يظل يعنى تحولا وثورة في الشكل وليس مجرد تضلُّول للقوة . الشمال أصل آخر . الشمال المطلق هو الموت . وإذا كانت الحاجة تباعد بين البشر بدل أن تقرب فيما بينهم ، فهي إنما تشكل في الشمال أصل المجتمع : « كانت العطالة التي تغذي الأهواء [ في الجنوب ] قد تركت المحل للعمل الذي يقمعها [ أي الأهواء ] : فقبل التفكير بالعيش بسعادة ، كان يجب التفكير بالعيش . ولما كانت الحاجة المشتركة توحد البشر أكثر مما يفعل الشعور ، فإن المجتمع لم يتشكل إلا بالصناعة . . . » ( يذكره ديريدا ، ص ٣٢٠ ) .

لم تخف العاطفة ، إذن ، لدى إنسان الشمال ، بل خضعت لتبدل . وما المزاج الغضوب والذعر والهياج والقلق لدى أهل الشمال إلا عدوى معدلة من عاطفية سكان الجنوب . فارق في المزاج سينقلب فارقاً لغوياً : « للبلدان الحارة أهواء شبقية نابعة تحيل إلى الحب والرخاوة ؛ فالطبيعة هي من السخاء معهم [ أي سكان الجنوب ] بحيث لا يحتاجون تقريباً للقيام بأي شيء ؛ ما إن يجد الآسيوي نساء وراحة حتى يكفى . أما في الشمال ، حيث يستهلك السكان الكثير على أرض جاحلة ، فالبشر ، الخاضعون لكل هذه الحاجات ، سريعي الإثارة ؛ كل ما يقام به حولهم يفضيهم ( . . . ) ولذا

## حركة عود ، بسيطة :

يرفض روسو ، إذن ، الكتابة باعتبارها لا تمكن من القبض على الحضور . ولكنه يعلن كذلك عن عدم اكتفائه بالكلام ، الذى لا يجب من الحضور إلا وهمه ، والمسكون بمرضه الأصل المتمثل فى المفصلة و . . . الكتابة . هذا كله ( وهنا بعد آخر للزيادة الروسية ) يجعل روسو يتحسر على عهود كانت الإيماءات كافية فيها لتأسيس خطاب الإنسان : « حتى إذا كانت لغة الإيماء ولغة الصوت طبيعيتين بالقدر ذاته ، فإن الأولى نظل مع ذلك أسهل وأقل تبعية للتعاقدات : ذلك أن الأشياء التى تستوقف أبصارنا لمي أكثر من هذه التى تستوقف آذاننا ، وإن الصور لمي أكثر تنوعاً من الأصوات ؛ ثم إنها أكثر تعبيراً وتقول ( ما تريد قوله ) بزمناً أقل » ( يذكره دريدا ، ص ٣٣٣ ) . مديح ، إذن ، للعلامة المباشرة أو الفورية . يجد روسو مثلاً دالاً عليها فى لغة العشق الإيمائية ( التى سنرى عما قريب أنها لا تصلح فى نظره إلا مثلاً ما بعدياً ، أى زيادة محاكاةية تؤكد أصلاً للإيماء ممحواً ) :

« يقال إن الحب هو مخترع الرسم . إنه يقدر إن مخترع الكلام أيضاً ، ولكن بنجاح أقل . فعدم اكتفائه [ أى الحب ] به [ بالكلام ] يجعله يزدريه : لديه وسائل أكثر حيوية ليعبر عن نفسه . فكمن من الأشياء تقول لخيال عاشقها هذه التى ترسمه [ على الأرض ] بكل هذه المتعة ! أية أصوات كانت ستستخدم للتعبير عن حركة العود [ البسيطة ] هذه ؟ » ( يذكره دريدو ، الصفحة نفسها . )

حركة عود ، كالعود الصغير الذى به ترسم العاشقة خيال عاشقها على الأرض ، كذلك هى الإيماء . عود ( وليست الصورة نفسها بريئة من ظلال جنسية ) من ميزاته أنه يظل لصيقاً بالجسد الراغب لا ينفصل عنه كما يفعل الكلام مقولاً كان أو مكتوباً . كما أن المرسوم يظل حاضراً تقريباً « فى شخصه » خلل طيفه أو ظل جسده أو خياله . اقتصاد صارم . إن حركة العود هذه لمي من الثراء بحيث لا يقدر أى خطاب إلا أن يختزلها . حتى إذا كان خطاباً مقولاً . فلئن كانت العلامة المكتوبة غائبة بطبيعتها عن الجسد ؛ فإن الكلام يعمل هو الآخر هذا الغياب فى عنصره غير المرئى والهوائى أو الأثيرى . فهو

الكلمات إلا نصفياً ؛ كل قوته فى الثبر ؛ فمن يحكم على عبقرية أهل الشرق بالاستناد إلى كتبهم هو كمن يريد رسم إنسان انطلاقاً من جدته ، ( دراسة فى أصل اللغات ، يذكرها دريدا ، ص ٣٢١-٣٢٢ ) .

الكتابة/الكلام : الإنسان الحى /الحدث . والموت يتسرب إلى اللغة عبر المفصلة والصرامة والبنائية والتفكيرية . عبر التثقيب أو الإشارية اللغوية ( حركة الفواصل والمدات وما إليها ) . تثقيب يأتى ليضعف تمفصل الكتابة ، ليضعف تمفصل التمثيل ، أى لا - كلامية المكتوب أولاً - شفهيته . هذا التثقيب يلخص يؤس الكتابة ، المهجورة على هذا النحو إلى وسائلها وحدها ، والعاجزة عن عكس الكلام أو الأصوات اللغوية وانحناءاتها وامتداداتها مهما كان فى مدات هذه اللغة أو تلك من سعة وبراعة . لكن فى هذه المفصلة اللغوية بالذات يلوح دريدا ما سبق وأن أشرنا إليه من « كتابة أصلية » ومن حضور للكتابة حتى فى الكلام عبر ما غارسه فى الكلام من « نفضية » وتوزيع للعناصر البنائية للجملة يعرب من قبل عن عمل نحوى أى كتابى . وسوسير نفسه كان يقر بأن المفصلة ، أى القدرة على إنشاء خطاب لغوى مبين ، هى ، وليس اللغة المتكلمة بحد ذاتها ، ما يشكل خاصة الإنسان . أما روسو فيرى فى ولادة هذه المفصلة وما لحقها من تعقد للكلام ، ولادة الكتابة ، أو ، بالأحرى ، تحول اللغة إلى كتابة . غير أنه يرى أيضاً أن هذا التحول حادث منذ الأصل . إنه ، بحسب حوشيته الخاصة ، تحول اللغة إلى لغة ، أى صيرورتها لغة . وهو يقول عن المفصلة وعن الكتابة إنها مرض مابعد - أصل للغة ( افهموا : مرض للغة أو فساد لها ، وتلوث ، حادث بأكثر ما يمكن قريباً من الأصل ) . تعمل المفصلة والكتابة ، إذن ، فى أصل اللغة . وشأنها شأن المحاكاة ، التى سبق وأن عرضنا - صحبة دريدا - رؤية روسو لها ولمرضها المتمثل فى محاكاة للمحاكاة ، وللأسباب العميقة نفسها ، تتمتع المفصلة بقيمة وعمل ملتبسين : هى مبدأ حياة ومبدأ موت ، عامل خير وعامل شر . إنها ثنائية التطور بالذات : « لاتعود اللغات التعاقدية إلا للبشر . لذا يحقق الإنسان تطوراً ، نحو الخير أو نحو الشر ، ولذا لا تحقق الحيوانات أى تطور » ( يذكره دريدا ، ص ٣٢٦ ) .

يحملان هما أيضاً الموت) تحلان أحياناً محل الكلام عندما يتضمن تهديداً أكبر بالغياب. هذا ما يحدث أحياناً في الحب مثلاً عندما يعجز الكلام فتحل النظرة أو الصمت محله بين العاشقين: «يقدر [الحب] أن يجترع الكلام أيضاً، ولكن بنجاح أقل...».

هذا هو أيضاً ما يدفع روسو إلى تفصيل اللغات الإيديوجرامية؛ لغات الكلمات المرسومة، كالمهيروغليفية - المصرية القديمة: «إن ما كان القدماء يقولونه بأكثر حيوية، ماكانوا يعبرون عنه بكلمات وإنما بعلامات؛ إنهم ماكانوا يقولونه وإنما يرونه (من الإراءة)». ماكانوا، كما يذكرنا به ديريدا، ليروا الشيء وإنما استعارته الرموزة أو تمثيله المرسوم. في تطور المجتمعات، تظل الهيروغليفية هي النموذج للغات الوحشية (بمعنى الفطرية)، أي التالية للبداية والسابقة للبربرية: «هذه الحالة [حالة اللغات الهيروغليفية تستجيب إلى اللغة المشبوية [لغة الهوى] وتفترض وجود مجتمع معين وحاجات تخضعت عنها الأهواء (...). إن رسم الأهواء ليناسب الشعوب الوحشية» (بذكره ديريدا، ص ٣٣٧). واذن، فالكتابة الهيروغليفية التي ترسم لا الشيء وإنما علامته (رسم للدال، أي دال للدال) هي إذن استعارية أو تمثيلية allégorique. والإيماء، التي تعرب عن الكلام قبل الكلمات، «مخاطبة الأعين»، هي لحظة هذه الكتابة الوحشية. والكتابة المرسومة هي من الأهمية لدى روسو بحيث تدفعه إلى وضع نظرية في الصورة سيأتي لينقضها أيضاً في محل آخر. وحدها الصورة، التي تستوقف الأعين، تقول في نظره ما لايقوله الصوت، الذي يستوقف، من ناحيته، الأذنين. يسرد روسو هنا حكاية دالة. يروي كليمنت الألكسندري، وكذلك هيرودوتس، أن إسدانتورا، ملك «السيث»، كان متأهبا لمقاتلة داريوس الذي عبر نهر الإستير في نية لغزو بلاده. ويدل أن يبعث له برسالة محررة كتابة، أرسل له ورقة مرموزة رسم عليها فأراً وضفدعة وطارثاً وسهماً (في رواية أخرى: خمسة سهام) وعربة. كان تأويل المؤرخ هيرودوتس لها هو التالي: ظن داريوس أن أهالي سيث كانوا يقولون له عبر هذه الأحجية إنهم يهدونه الماء واليابسة ويعلمون خضوعهم له. فالفار، بحسب هذا التأويل، يدل على

ما إن ينطق به حتى يتبخر. عاجز هو عن محاكاة تماس الأجساد. خلافاً للإيماء، هذه الحركة الجسدية الناجمة عن الهوى لا عن الحاجة، «والملتصقة ببقاء أصلها، حتى لتحفظنا من الكلام الذي يكون استلاباً بائساً ذي بدء، والحامل للغياب والموت. حتى عندما لا تسبق الإيماء الكلام، مثلما حصل في الأصل كما يرى روسو، فإنها، أي الإيماء، تأتي أحياناً لتحل محله أيضاً ولتردم نقصاً فيه أو عجزاً. هذه الحركة الزبديّة المتبادلة هي، وإن لم يقل روسو ذلك، نظام اللغة ونسقها. فالإيماء المرئية، التي هي أكثر طبيعية وتعبيرية وسبقاً، تقدر أن تنزاد على الكلام المتراد هو نفسه على الإيماء. كتب روسو:

«إن لغة الإنسان الأولى، اللغة الأكثر كونية، والأكثر اكتنازاً بالطاقة، والوحيدة التي كان [الإنسان] بحاجة إليها قبل أن يجد نفسه مضطراً إلى إقناع لفاس مجتمعين، هي صرخة الطبيعة... وعندما بدأت أفكار البشر بالانتشار والتعدد، وعندما نشأ بينهم تواصل أكثر مباشرة، راحوا يبحثون عن علامات أوفر ولغة أكثر امتداداً؛ فأكثروا من انشاءات الصوت وأضافوا إليها الإيماءات التي هي، بطبيعتها، أكثر تعبيرية ولا يمثل معناها لتحديد سابق بالقدر نفسه» (بذكره ديريدا، ص ٣٣٤).

صحيح، إذن، أن الإيماء مضافة هنا للكلام. لكن ليس بوصفها زيادة وإنما بوصفها رجوعاً إلى علامة أكثر طبيعية، وأكثر تعبيرية، وأكثر مباشرة. أكثر كونية لأنها أقل امتثالاً للتعاقدات التي بها تتشكل لغة كل مجتمع. ولكن عندما تكبر المسافة الفاصلة بين المتخاطبين، وتعتذر الرؤية المباشرة، تنشأ الحاجة إلى الصوت، الذي يظل أكثر نفاذاً، أو إلى المكتوب، الذي هو أكثر اقتداراً على التنقل أبعد. هكذا يكون كل شيء في اللغة، في منطقها بالأصل، قبل أن تنشأ قسمة الثقافة/ الطبيعة. فالزيادة، كما لاحظنا في هذه الأمثلة الروسية، يمكن أن تكون طبيعية (الإيماء) أو اصطناعية أو ثقافية (الكلام). هذه الزبديّة المتبادلة والانعكاسية غير المنتهية هي التي تجعل النظرة والصمت (اللذين يقول روسو إنهما

وولعنا لأنه يخرقنا . نقدر ، يقول روسو ، أن نتلافى النظر إلى شيء مرئى ، وأن نطبق العينين أمام الكتاب ، إلا أن سالييتا وهوانا لا يقدران إلا أن يستسلما للثيرات . فهذه لا نقدر أن « نمنع جهازنا [ العضوى ] عن تقبلها ، وهى تغلغل عبره حتى أعماق القلب » . يخرقنا الصوت بعنف . إنه الطريقة الفضلى للاختراق والتغلغل والاستدخال . وكما رأى روسو فإن نفاذية الصوت تتحقق أولاً ، ونتحقق منها أولاً ، فى « سماع - المرء - نفسه - يتكلم » ، أى فى بنية المناجاة والمخاطبة الذاتية . هذا العنف ، الذى يرافق تغلغل الصوت فى الأعماق ، يدفع روسو إلى تخفيف مديحه للهوى وإلى الارتياح من تواطؤ الصوت والقلب . إلا أن هناك عنفاً آخر أضعف . فالصوت لا يقدم لى الشيء ، وإنما صورته الصوتية التى تحل محل الشيء طامسة إياه ومتغلغلة بعمق « حتى أعماق القلب » . إن الطريقة الوحيدة لاستدخال الظاهرة إنما تتمثل فى تحويلها إلى صواته ، أى اختزالها إلى شيء مسموع . كتب روسو : « إن الانطباع المتالى الذى يولده الخطاب المتصاعد فى ضرباته ، ليهيئ انفعالاً مغايراً تماماً [ لهذا الذى يوفره ] حضور الشيء نفسه بالذات . . . قلت فى محل آخر لم تؤثر فىنا المصائب المصطنعة أكثر من الحقيقة » ( يذكره دريدا ، ص ٣٤٢ ) . اصطناع ، إذن ، بل وختالة . والصوت هو أيضاً ، كالكتابة ، خيانة للحضور . وهذا هو ما يفسر حين روسو إلى مجتمع للحاجات نراه ، أى روسو ، وهو يحيط من شأنه فى محلات أخرى . الحلم بمجتمع صامت لم يكن الإنسان بحاجة فيه إلى الكلام ، مجتمع سابق لأصل اللغات ، أى ، بكامل الدقة ، مجتمع مما قبل المجتمع . ليست اللغات إلا وليدة أهوائنا ، وهنا الطامة الكبرى : « هذا يدفعنى إلى الاعتقاد بأننا لو لم تكن لدينا أبداً سوى حاجات طبيعية ، لكان فى مقدورنا تماماً ألا نتكلم أبداً ، وأن تفاهمنا باكتمال بلغة الإيماءات وحدها . كنا سنقدر أن نقيم مجتمعات قليلة الاختلاف عما هى عليه اليوم ، بل لربما كانت ستسير إلى غايتها على نحو أفضل . كنا سنقدر أن نسن قوانين ، ونختار زعماء ، ونبتكر فنونا ، ونقيم التجلية ، أى ، بكلمة ، أن نقوم بالقدر نفسه من الأشياء التى نقوم بها بالرجوع إلى الكلام » ( يذكره دريدا ، ص ٣٤٢ - ٣٤٣ ) .

من وجهة نظر « الكتابة » الصامتة هذا ، إنما يشبه مجيء الكلام كارثة وسوء للمقادير غير متوقع . فما كان شيء فى نظر

اليابسة ، والصفدعة على الماء ، والظائر يمكن مقارنته بالحصان ، والسهم تعنى أنهم يتجردون له عن قوتهم . إلا أن جويرياس ، وهو أحد من شاركوا فى إعادة المجوس ، قدم تأويلاً آخر هذه ترجمته : « إن كنت ، بدل الهرب كالطير ، ستختبئ فى الأرض أو الماء كما تفعل الفئران أو الضفادع ، فلسوف تهلك هذه السهام » . تعقيب روسو : « طرح الجندي [ الرسول ] هديته [ الأحجية ] وانصرف . ولقد فهمت هذه « الخطبة » الرهية وما كان داريوس ليتعجل شيئاً كمثل الرجوع إلى بلاده بأسرع ما يمكن . ضعوا حروفاً [ مكتوبة ] محل هذه العلامات [ المرسومة ] : كلما كثر تهديدها قل ما نشيره من الذعر فلا تعلق أن تكون تبجحاً لن يفعل داريوس إزائه سوى أن يضحك » . وهذا ما يعممه روسو على الخطاب والكلام : « إن الخطابات الأكثر فصاحة هى هذه التى نرصد فيها أكبر قدر ممكن من الصور ؛ ولا تمتنع الأصوات بطاقة أكثر مما عندما تكون آثاراً للألوان » ( يذكره دريدا ، ص ٣٣٩ - ٣٤٠ ) .

نتيجة حاسمة : إن الفصاحة ، التى هى قوة البيان وبلاغة الخطاب ، إنما تأتى من الصور . والمجاز فى اللغة المحكية إنما يستمد طاقته من المرئى ومن ضرب من صورية أو هيروغليفية شفوية . وما يستتجه دريدا من هذا كله ، وهو خلاصة الزيادة ، التى « يعنى » أمامها روسو أو يقولها دون أن يقولها ، هو التالى : إننا إذا ما تذكرنا ما سبق أن قاله روسو من أن عمل المخيلة ( الصور المرئية والقضاء والرسم والكتابة ، . . . إلخ ) . إن هو إلا هدر للطاقة والهوى يجعله يطابق بينه وبين الحاجة والموت ، نقول إذا ما تذكرنا هذا فسنكون محمولين إلى الاستنتاج التالى : إن عناصر متنافرة أو معتبرة متنافرة ( الصوت ، الرسم ، الحرف ) إنما تعادل فى أهميتها الكتابة . هذا الاستنتاج يفرض نفسه ، إذ مهما بدا من « انجياز » روسو للصوت ضد الكتابة ، بما يجعله ، ساعة يقول ذلك ، متطابقاً والمقاصد الأكثر عمقاً للميتافيزيقا ، فهو لا يعدم فى لحظات أخرى أن يقدم « محاكمة » للصوت رهية ينبغى أن نعرضها هنا عناصرها .

إن إشكالية الصوت ، الصوت بعامة ، سواء أكان بشرياً أو لغوياً أم لا ، هى التالية : إن الصوت يسماً ويشير هواناً

روسو ليحيله ضرورياً . في خاتمه (دراسة في أصل اللغات)  
نجد الرسم نفسه مطلوباً . وسرة أخرى ، يكون الأصل  
(أواللا - أصل) أفضل للغات متشلاً في المفصلة ، هذه  
الزيادة التي تمكن من إحلال عضو محل آخر ، مفصلة الفضاء  
والزمن ، النظرة والصوت ، اليد والفكر ، وتعميم أكثر .  
الطبيعة والتعاقد الاجتماعي ، الطبيعة وأشياء أخرى .  
المفصلة التي تخرج اللغة (بالمعنيين الاثنين الممكنين للمفردة  
العربية ، تدشين وجرح : البداية بما هي اجتراح وانجراح ،  
بدء وتعلم ، مثلما تدل المفردة الفرنسية : entamer على  
الشئين : تدشين الشيء وتلمعه ، فكل تدشين هو تلم  
وانقاص ، وكما يذكر به أحد الفلاسفة باليوم الأول بعد الولادة  
هو اليوم الأول صوب الموت ) . إن اللغة تخرج وتفتح الكلام  
برصفتها مؤسسة مولودة من أخرى ، ولكنها تهدد الغناء الأصل  
غير التعاقد الاجتماعي على قواعد معينة تصنع اللغة لانتزاعها  
من الترخة الأولى ، صرخة الطبيعة . يريد روسو أن يفصل  
الأصل عن الزيادة ، ويجد تحت طرعه جميع عناصر اللوجوس  
الغري الذي ينبغي أن من غير الممكن ألا يكون ما يدعى  
بالأصل سوى نقطة في نظام حركة الزيادة . ولكنه يصطدم  
بالزيادة في كل خطوة . لتأمل مع دريدا لغة الأصل كما يتخيل  
روسو أنها كان يجب أن تكون :

وما كانت الأصوات الطبيعة عديمة التمثيل ، فتكون  
الكلمات [ في لغة الأصل هذه ] قليلة التمثيل [ هي  
أيضاً ] : إن بضعة حروف صحيحة (صائتة) موضوع فيها  
بحيث تحو المسافة بين الحروف المعتلة (اللينة) ستكفي  
لإحالتها متدفقة وسيرة على النطق . وبالمقابل ، فإن الأصوات  
[ اللغوية ] ستكون بالذات التنوع ، وإن تنوع النبرات  
سيضاعف الأصوات [ البشرية ] نفسها بالذات : إن الكم  
والإيقاع سيشكلان مصدرين جديدين للتوليف ، بحيث إن  
الأصوات [ البشرية ] والأصوات [ اللغوية ] ، والنبر  
والعدد ، [ هذه الأشياء كلها ] التي هي [ أشياء ] طبيعية ،  
ستدع القليل من العمل للتمفصلات التي هي [ أشياء ]  
تعاقدية ؛ بدل أن نتكلم ، سنغني ؛ وستكون أغلب الكلمات  
الجذرية أصواتاً محاكاةً أو نبرات للأهواء أو آثار أشياء حسية :  
إن الأونوماتوبية [ الكلمة الصائتة ، أي الحاملة في لفظها أثر

فعلها ، «غرغرة» ، أو «صفير» مثلاً ] ستشعرنا بوجودنا  
دون انقطاع » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٦) . (يذكرنا دريدا  
في موضع آخر من الدراسة بأن هذا التفضيل للغة بلا تمفصل ،  
أي لغة غناء محض ، هو الذي يدفع روسو من ناحية أخرى إلى  
دعم الفرضية ، المشكوك بها حالياً ، القائلة بأن هوميروس ،  
أكبر المغنين ، كان في الواقع أعشى لا يجيد الكتابة ) .  
إن هذا الطور ، الموصوف هنا بصيغة الاحتمال ، هو ، من  
قبل ، طور اللغة التي تجاوزت الإيماء والحاجة والحيوانية ،  
... إلخ . ولكنها لغة لم يفسدها ، بعد ، عمل التمثيل  
والتعاقد والزيادة . زمن هذه اللغة هو ، كما يصفه دريدا ،  
الحد القلق ، المتعذر البلوغ الأسطوري ، بين الـ «ساقبل»  
و «ما لم يحدث بعد» (أو الـ «ليس بعد» ) : زمن اللغة  
الوليدة أو الناشئة ، مثلما كان هناك «مجتمع وليد» . لا قبل  
الأصل ولا بعده . في محل آخر كتب روسو : « من يدرس  
تاريخ اللغات وتطورها يرى أنه كلما أصبحت الأصوات رتيبة ،  
كثرت الحروف الصحيحة . ومثل النبرات ، التي ستمحي ،  
والكم ، الذي سيتساوى ، ستنبو تراكيب نحوية  
أو تمفصلات جديدة : إلا أن هذه التغيرات لا تحدث إلا على  
مر الزمن ( ... ) . يدور هذا التطور طبعياً تماماً » (يذكره  
دريدا ، ص ٣٤٧) .

يتضح من هذه الدورات والمدورات أن الزيادة ( هذا  
الحلول للكم محل النبر ، سريان نوع من الكتابة الأصلية في كل  
من الكتابة والكلام ، كون الشمال جنوب الجنوب ، والجنوب  
شمال الشمال ، ... إلخ ) . هي ما يحيل ممكناً ما قد يشكل  
خاصة الإنسان : الكلام ، المجتمع ، الهوى ، ... إلخ .  
ولكن ما خاصة الإنسان ؟ هي ، من جهة ، ما يجب التفكير  
بإمكانه قبل الإنسان وخارجاً عنه . يدع الإنسان نفسه يعاد إلى  
نفسه ، كما رأينا ، عبر الزيادة التي ليست صفة عرضية  
للإنسان ولا جوهرية . ومن جهة ثانية ، فالزيادة ، التي رأينا  
مع دريدا أنها لا تمثل شيئاً ولا حضوراً ، ولا كذلك غياباً ،  
ليست جوهرراً للإنسان ولا خصيصة . إنها كما كتب دريدا ،  
لعب الحضور والغياب الذي لا تقدر الميتافيزيقا ولا الأنطولوجيا  
أن تقبضا عليه . هي النقص الذي يجد في الآخر تمامه والنواب  
عنه ، ما يكمله و « يهدد » بتحويله إلى سواه ، ما يصنع

إخلافه عن نفسه ، أى الآخر (ت) لاف . ولذا فإن خاصة الإنسان ليست بخاصة الإنسان حقاً : إننا لنقف هنا أمام تصدع الخاص أو الخصوصى بعامه . إن تاريخ الإنسان الواعى ذاته إنساناً إذاً هو تفصيل جميع الحدود المذكورة وسواها فيما بينها . لا تنعدم الزيادة ( لا تسود ، مثلاً ، اللغة التى هى الألوان ذاته صرخة ، والحضور الذى هو اكتفاء بذاته وملاء ، والحاضر غير المنظم ، إلى ما قبل وما بعد ، هذا كله لا يسود والزيادة لا تنعدم ) إلا لدى ما لا يكون الإنسان : الطبيعة ، الحيوانية ، الطفولة ( غير الواعية لكونها إنساناً ) ، الجنون ، الألوهة ، ... إلخ ، وهذه « الحالات » كلها لا تستمع بديها بقيمة حقيقة . شأنها شأن فكرة الحقيقة ، إنما تعود جميعاً في نظر دريدا إلى حقبة للزيادة . ليس لها من معنى إلا داخل « سياج » اللعب هذا . وإذن ، فالكتابة تبدل لدريدا مثل اسم آخر لبنية الزيادة هذه . وإذا ما نحن تذكرنا كيف يرى روسو أن المفصلة هى التى تحيل ممكناً كلاً من الكتابة والكلام ( لغة هى بالضرورة مفصلة ، وكلما زادت تفصيلاً زادت استعداداً للكتابة ) ، فإننا نتأكد هنا مما يبدو سوسير متردداً في قوله في « الأناجرامات » ( الجناسات التصحيفية ) من أنه « لاصواته قبل الكتب » ، أى لكلام قبل الكتابة ( الأصلية ) .

### منطق الحلم :

هكذا نقبض على أليات كتابة الزيادة لدى روسو . أدينا دريدا كيف ينقل روسو « يشوه » « علامة الزيادة » ، يلويها ، يدخلها في مداخل لأرباط بينها لأول وهلة . كيف « يشوه » ويلوى علامة « الزيادة » ووحدة الدال والمدلول فيها كما تفصل عبر الأساء ( الزيادة ، الزائد أو النائب ، ... إلخ ... ) ، والأفعال ( يزيد وينوب ويحل محل ... ، وقيم مقام ... ، إلخ ) ، والتعوت ( الزائد ، الزيادة ، المزيدي ، ... إلخ . ) يجعل هذه المداليل تلعب في « سجل » كلامه أو مستويات الكلام عنده لعباً يصغر أو يكبر . لكن هذه التفتيلات ، وهذه « التشويشات » إنما هى منظمة وموجهة بالوحدة المفارقة التى هى نفسها من طبيعة زيايدة : الرغبة . وكما في تحليل فرويد لـ « منطق » الحلم أو « نحوه » ، الذى يستعيده دريدا ، فإن العناصر غير المنسجمة ، أو حتى المتضاربة ، تكون مقبولة على الفور وبصورة متزامنة ما إن

يتعلق الأمر بتحقيق رغبة . يوفق الحلم بين شتى العناصر . وكذلك تفعل زيايدة روسو . وذلك على حساب ما يدعوه الفلاسفة والمناطقة بمبدأ التطابق ، أى على حساب « الطرف الثالث المرفوع » أو المسقط ، وهو هنا الزمن المنطقى للوعى . والآن ، وإذا تحقق للقارئ اللعب الذى يمارسه روسو على المداليل ، ولية للعلامة « زيادة » على نحو شبه بسينمائية الحلم ، ينبغى أن نسعى مع دريدا إلى تشخيص الحلم الذى يوجه كتابة روسو ، ويجعل منها ، حتى في جانبها النظرى والمنوخى العلمية ، نقول يجعل منها مسرحاً لرغبة . نعم ، فحتى نفهم عائدة خطاب روسو إلى تاريخ الميتافيزيقا الغربية ( التى يذكرنا دريدا بأنه إليها يعود حتى مفهوم « التاريخ » نفسه بالذات ) ، نقول عائدته إليها عبر دوراته حول مفهوم الحضور باعتباره حضوراً - في - الذات ، وحتى ندرك في الألوان ذاته خروجه ، أى روسو ، على هذا التاريخ عبر كتابة ( ال ) زيايدة ، ينبغى كما يرى دريدا أن نبحث عن الكيفية التى بها يعمل خطاب روسو عندما يريد تحديد هذا الحد المستحيل الذى يصفه هم نفسه استحالته : الصوت الطبيعى ، أو اللغة التى لم يدركها التفصيل بعد ، لغة الطبيعة ، إن أمكن القول ، لغة الإنسان الطبيعى ، الذى لم تصبه بعد « الكارثة » المتمثلة في ولادة المجتمع ونشأة اللغات ، لغة الإنسان الأصل ، إنسان الأصل . لغة ما قبل ولادة اللغة ( باللمحوشية ! ) ، لغة ما عادت كصرخة الحيوان ، لكنها لم تصبح بعد اللغة المفصلة ، أى المشتغلة بالغياب والموت . بين « الماعاد » وال « لم يصبح بعد » يتموقع خطاب الزيادة ، ومشروع روسو كله . بين ما قبل اللغوى واللغوى ، بين الصرخة والكلام ، أحيوان والإنسان ، الطبيعة العارية والمجتمع المنى ، يبحث روسو عن حد « وليد » أو « ناشئ » وبه محددات ( عناصر محددة ) متنوعة . يقبض دريدا على محددتين أساسيتين : الطفل والله . إن لغة الطفل هى هذه التى مابرت قرية من الصرخة ، ولم تدرك الكلام المفصل بعد . بين الحيوان والإنسان ، تنسوق . هى ، بحسب « منطق » روسو « مفارق » تعودناه ، لغة المتكلم قبل معرفة التكلم : لا - زيايدة لكن لأنه ما من لغة بلا زيادة ، فلا بد أن اللغة قامت ، بحسب هذا المنطق الغريب ، دون أن تقوم حقاً : بدأت قبل أن تبدأ . للإنسان في الواقع ثلاثة أصوات : صوت الكلام أو المفصلة ؛

وفاقها هذا هو الذى يجعله ، فى كتابه ( أحلام السائر المتوحد ) ، حلم بتجربة زمن مختزل إلى الحاضر المحض ، زمن « يدم فيه الحاضر أبداً ، لكن من دون أن تُسجل مدته ، ومن دون أى أثر للتعاقب » . يسمى دريدا مطلب روسو هذا بالخذ المستحيل لزم هو زمن تقريباً ولغة هى لغة تقريباً . حاضر محض ، أى مستقبل لا يكون كذلك إلا تقريباً . بنية « تقريباً » المتعذر الإمساك بها تماماً . إن العائلة ، التى سيقول هيجل عنها إنها ما قبل - تاريخية ، والكوخ ، ولغة الإيماءات والأصوات غير المفصلة ، هذه كلها هى علامات « تقريباً » هذه . تشكل بالتحامها « مجتمعاً - تقريباً » . ويتساءل دريدا : ما يتطابق مع « المجتمع التقريبى » هذا أكثر من حياة الصيادين ، البرية ، وحياة الزراع والرعاة ، البربرية ؟ إن مجتمعاً كهذا لم يعد حيوانياً ، لكنه ليس بعد مرتبطاً بتعاققات ولا قوانين ، لا إنابة ولا نواب . هو عيد . زمنه دائرى الحضور . لنقرأ هذه الصفحة التى تتحدث عن موضوع الماء و « شفافية البلور » :

« ... فى الأماكن الفاحلة التى لم يكن ممكناً الحصول فيها على الماء إلا بحفر الآبار ، كان ينبغى التجمع خفرتها ، أو على الأقل للاتفاق على استخدامها . لا بد أن هذا هو ما كان أصل المجتمعات واللغات فى البلدان الخارة » .

« هناك قامت العرى الأولى للأسر ، وهناك قامت أول المواعيد بين الجنسين . كانت الفتيات يأتين للبحث عن الماء للأسرة ، وكان الفتي يأتون لإيراد القطعان » ( ... ) هناك قامت الأعياد الأولى ، فكانت الأقدام تثب من فرح ، وما عادت الإيماء العجلى لتكفى فإذا بالصوت يرافقها بنبرات مشبوبة ؛ كانت الرغبة والمتعة ، اللتان صارتا متمزجتين ، تفرضان نفسيهما على الإحساس سوية : هناك ، أخيراً ، كان مهد الشعوب الحقيقى ؛ ومن البلور الصلب للينابيع انبجست أولى شعل الحب » ( يذكره دريدا ، ص ٣٧١ ) .

تفريق أساسى يدعونا دريدا لأن نتمتع به : إن « ما يصفه روسو هنا ليس عشية المجتمع ( ما قبل ولادته ) ، ولا المجتمع

صوت الغناء أو الميلوديا ؛ وصوت الشجن أو العاطفة ويتجلى فى النبر ( المهمة أو الألبان الذى يحدث فى حالة العاطفة للتعبير بلا تعبير ، أو للتكلم بلا كلام ) . الطفل لديه الأصوات الثلاثة ؛ لكنه إذا كان ، خلافاً للراشد ، أكثر قرباً إلى الصراخ ، ويعداً عن الكلام المفصل ، فهو عاجز بالمقابل عن المزج بين هذه الأصوات الثلاثة . كتب روسو : « إن موسيقى مكتملة هى التى تجمع هذه الأصوات الثلاثة بأفضل نحو » يتساءل دريدا : ما الذى يجمع هذه الأصوات أو يوحدتها بأفضل من النفس أو النغمة ( neume ) للكلمة معنى موسيقى مرتبط بهذا المعنى الأول وسأنا إلى فوراً ؟ نغمة نتكلم ، أو نغنى ، لكنها ليست بالمفصلة . نغمة كهذه ، إن كانت قوة إنسانية ، فهى ليست إنسانية المتبع ولا الغاية . بدؤها وانتهائها لاهوتيان ، كصوت الطبيعة ، تماماً ، وعنايتها الإلهية . النغمة ، أى التصويت المحض ، الغناء غير المفصل والذى لا كلام له . وكما تدل عليه الكلمة ، فالنغمة هى من عند الله ، ينفخها فى الكائن ( فهو ، أى الله ، مصدرها أو أها ) ، وإليه وحده توجه ( فى النشيد مثلاً ، فهو مؤداها ، أو المآل ) . فما كتب يا ترى روسو عنها ؟ كتب فى ( معجم الموسيقى ) :

« NEUME ، اسم ، مؤنث ، مفردة [ من قاموس ] الترتيل الكنسى . هى نوع من مراجعة اختامية موجزة لغناء مقام ، يُقام بها فى نهاية تسبيحة ، فى تنوع بسيط من أصوات وبدون إضافة أى كلام . يبرز الكاثوليكيون هذا الاستخدام بفقرة للقديس أوغسطين الذى يقول إننا إذ لا نقدر أن نجد كلاماً من شأنه أن يسر الله ، فمن الأفضل أن توجه له أناشيد تهليل مبهمة : « إذ من ذا الذى يناسبه مثل هذا التهليل بل كلام إن لم يكن الكيان العلى ، عندما لا نقدر أن نسكت ولا أن نجد فى هذه الغبطة ما يعبر عنها سوى أصوات غير مفصلة ؟ » ( يذكره دريدا ، والتشديد على الكلمات من عنده . ص ٣٥٣ ) . لغة الكلام قبل معرفة الكلام ، لغة لا تقدر أن تسكت ولا أن تعبر . يشعر بها فى المتعة لكنها من النقاء بحيث لم يشتغلها الاختلاف حتى الآن . حضور مستمر فى الذات لا شك أن روسو يفكر بأنه غير معقود إلا للخالق أو لمن يحبون فى وفاق مع الخالق . يذكرنا دريدا بأن شبه الإلهى والإنسانى أو



طالما بقيت الأسر معزولة ، وحتى بعد اجتماع أولى الشعوب القديمة ؛ لكن القانون الذى ألقى [ ذلك ] ليس بالأقل قدسية لمجرد كونه ثمرة تعاقد بين البشر . ( يذكره دريدا ، ص ٣٧٣ ) .

ضمن منطق الرغبة نفسه ، ينبغى ، بالطبع ، أن تُقرأ الجملة الأخيرة قراءة معكوسة . فروسو ، الذى لا بعد صفة القداسة إلا للصوت الطبيعى الذى يخاطب القلب ، وإلا للناموس الطبيعى الذى ينحفر وحده فى غور الجئان ، يرى أن هذا القانون الذى يمنع الاتصال بالمحارم ، حتى إذا كنا نعدّه مقدّساً ، إنما يظل ثمرة تعاقد أو وفاق بين البشر . ليس ثمرة للطبيعة . وفى ( العقد الاجتماعى ) ، كان روسو قد كتب بالفعل : « إن النظام الاجتماعى حقٌ مقدس يخدم بوصفه قاعدة لـ [ الحقوق ] الأخرى جميعاً . ومع هذا ، فلا ينبغ هذا الحق من الطبيعة ، بل هو قائم على تعاقدات » ( يذكره دريدا ، ص ٣٧٤ ) . قانون يخدم بوصفه قاعدة لجميع القوانين الأخرى ، ومع ذلك فهو ليس طبيعياً ، بل ثمرة تعاقد : فهل ثمة ما يمنع - يتساءل دريدا - من أن نضع ارتكاب المحارم - المقدس أكثر من سواه - على قدم المساواة مع هذا التأسيس الاجتماعى ، هذا النظام الاجتماعى الذى يدعم جميع النظم الأخرى ويبررها ، والذى يظل ثمرة تعاقد بين البشر ؟ إن روسو لا يذكر المحارم فى ( العقد الاجتماعى ) ، لكن مكانها يظل محفوراً فيه ، فى البياض . وهو طالما عقد توازيات بين النظام الطبيعى أو البيولوجى والنظام الاجتماعى ، فه القائد أو الرئيس ، كتب روسو ، هو صورة الأب ، والشعب صورة الأبناء » ( يذكره دريدا ، ص ٣٧٤ ) . سوى أن الأب السياسى لم يعد فى نظره ليحب أبنائه . صار يفصله عنهم القانون . حلت محل محبة الأب لأبنائه زيادة متمثلة فى متعة الحكم : هذا يعنى أن التعاقد الأول ، الذى حول العائلة البيولوجية إلى مؤسسة اجتماعية ، قد حول صورة الأب : « إن الفارق كله يكمن فى أنه ، فى العائلة ، يظل حب الأب للأبناء يعوضه عن العناية التى يحضهم إياها ؛ وفى الدولة إنما تحل متعة الحكم محل هذا الحب الذى لا يتمتع به القائد بإزاء شعبه » ( يذكره دريدا ، ص ٣٧٤ ) .

التشكّل ، بل حركة ولادة ومجىء متواصل للحضور . ينبغى أن نهب هذه المفردة معنى دينامياً وفعالاً . إنه الحضور فى عمل ، وبصدد الحضور بـ نفسه . هذا الحضور ليس حالة وإنما هو صيرورة الحضور حضوراً » ( ص ٣٧١ ) . نجد أمامنا ، يضيف دريدا ، فى هذا الطور ، اللغة والزمن والهوى والمجتمع . لكن لم يتحقّق بعد الاستبعاد والتفضيل والقياس والمفصلة . صحيح أن الزيادة ممكنة فى هذا الطور ، لكن أى شىء لم يمارس « لعبه » بعد . والعيد ، فى نظروسو ، يستعد اللعب بطبيعته : العيد هو لحظة هذه التواصلية الصافية ، فما من حركة آخر « نه لاف أو إحالة متبادلة بين زمن الرغبة وزمن المتعة ، فيها كانا يُعاشان فى آن معاً . بتواصلان . قبل العيد لم تكن من تواصلية ، وبعدّه ينشأ الانقطاع أو زمن الانقطاعات . هو بداية تأسيس ومفصلة . زمن منع الاقتران بالمحارم . قبل العيد ، لم يكن من محارم ، لأنه لم يكن من مجتمع . وبعده ، لا تعود من محارم ، لأنها صارت ممنوعة . اقتصاداً حافقاً ؛ زياديةً . نوضح . فقبل العيد :

« كانت كل أسرة تكفى نفسها بنفسها ، وتدوم بفضل دمها وحده : يولد الأطفال من الآباء أنفسهم وينمون معاً ، ويعثرون على سبل للفاهم رويداً رويداً ؛ يتميز الجنسنان مع العمر ؛ الميل الطبيعى كان يكفى لتوحيدهما ، والغريزة كانت تقوم مقام الهوى ، والعادة مقام التفضيل ، كان شخصان يصحان زوجاً وزوجة من دون أن يكفّا عن أن يكون شقيقاً وشقيقة » ( يذكره دريدا ، ص ٧٢ ) .

وما إن قام العيد ، أى مع نشأة المجتمع بصريح التعبير ، حتى نشأ « قانون مقدّس » بين البشر . يصف روسو القانون بالمقدّس ليوحي برهته أكثر مما ليؤكد ضرورته . هذا القانون يمنع ، بين أشياء أخرى ، ما يُدعى بالاتصال المحرّم ، أو الاتصال بالمحارم . لا يذكر روسو هنا « الأم » ، التى ظلت خسارتها ورغبة الاتصال غير الواعية بها توجه تفكيره وكتابه ، بل يذكر ( تحويلة ضرورية أملاها منطق التستر الخاص بالحلم ) ، نقول بذكر « الأخت » :

« لابد أنه كان على أول الرجال أن يفترنوا بشقيقتهم فى بساطة الطبايع الأولى ، دام هذا العُرف من دون إشكال

العلامات ، وبعدما قابل مرة أخرى بين نقش هذه العلامات المصطنعة و « الحروف التي لا تحي » لكتاب الطبيعة ، نرى إليه وهو يضيف في حاشية : « ... يقدمون لنا ، بخطورة ، أحلام بعض الليالي المكدره كما لو كانت فلسفة . سيقول لي قائل إنني أنا أيضاً أحلم . وإنني لموافق . لكن مالا يفعله الآخرون هو أنني أقدم أحلامي بوصفها أحلاماً ، تاركاً [ للآخرين ] البحث عما إذا كان فيها شيء ما نافع للناس » ( بذكره دريدا ، ص ٤٤٥ )

لكن علينا أن نعود ثانية إلى هذا الحلم الروسي بهذا الحد الفلّقي ، الذي يكون الإنسان جاوز فيه الحيوانية لكنه لم يدرك المجتمعية الإنسانية بعد ، وتكون اللغة تجاوزت المهمات البدائية الأولى لكن لم تصبح ، بعد ، تمصلاً . الالتحاق بتلك اللحظة التي لم تكن الثقافة قد انفصلت فيها بعد عن الطبيعة ، ولا اللغة قد تفتصلت بحيث تبعد عن الإيماءة والفتحة والصرخة ، ولا القانون قد انبثق ليحرم اتصالاً دون سواه ، هذه هي ، إذن ، وكما تتجلى في ختام شوط القراءة الذي اتبعناه هنا بتلخيص بالغ ، نقول هذه هي الرغبة غير الواعية التي حركت ، كأنما من وراء ، عمل روسو كله . رغبة دفينة ، ومع ذلك ناطقة ، بالاتصال بالألم المضيق ، والمنوعة . هذه الرغبة ، لجان - جاك الفرد ، التي تراكبت معها رغبة روسو الكاتب والفيلسوف في اختراق الميتافيزيقا بحركة الزيادة التي ليست مفهوماً ولا دلالة ، بل انقلاب بين أحد طرفي مفهوم ودلالة والطرف الآخر ، نقول إن هذه الرغبة قد نسجت لنا قماشاً باذخة لأسلوب فرقت خيوطه وجمعتها على أنحاء مختلفة لتستر بأفضل نحو ممكن على حلم ما كانت تسمح بتسميته إلا لقراءة مفككة ما كان لها أن تولد في عهد روسو نفسه . أن يضع النسيج عهداً ( أو عصوراً كما يكتب دريدا في مفتاح « صيدلية أفلاطون » ) حتى يحل نسجه ، أي يكشف لنا عن نظام نسجه ، والا يتفكك إلا بعد لاي ، فهذا أيضاً مخطوط في تاريخه بوصفه نصاً ؛ إنه مخطوط في التاريخ . حلم وقفنا فيه على أغودج غاية في البراعة والإلهام لما يمكن أن تكون عليه قراءة تفكيكية .

ما كان روسو ليقدر على التفكير بهذه الكتابة الحادثة قبل الكلام وعده . إلا إنه استطاع أن يوحى بها عبر الزيادة ، مفهوماً وحركية ، أو بنية متحركة . مثلما فعل مع الكتابة ، التي يدينها باسم الكلام الملىء ، ثم يرتد إليها عندما يتحقق من غياب مثل هذا الكلام ، فإن روسو ، بنفيه الزيادة ، ويتأشير في الأوان ذاته على خطورتها ، وخصوصاً برجوعه المستمر إليها وإلى مفهوميها ، وقلبه المستمر للموازين بين ما ينزاد وما ينزاد عليه ، الذي لا يكتسب قيمته إلا بما عليه ينزاد ، نقول فإن روسو ، إذ يقوم بهذا كله ، فإنما يقر ، من دون إقرار ، بأن كل شيء ... زياده . إنه ، في حدود تبعيته للميتافيزيقا الحضور ، كان يحلم بالبرانية البسيطة أو التغاير المحض « للموت قياساً للحياة ، الشر قياساً للخير ، التمثل قياساً للحضور ، الدال قياساً للمدلول ، القناع قياساً للوجه ، والكتابة قياساً للكلام » ( دريدا ، ص ٤٤٤ ) . لكن جميع هذه المقابلات ، كما يذكرنا به دريدا ، مجردة في هذه الميتافيزيقا بما ليس يقبل التدويب . وإذا استخدمها ، فإننا لا نقدر أن نتجاوزها ببساطة « إننا لا نقدر أن نقوم إلا بقلبها ، وهذا يعني أيضاً توكيدها وليست الزيادة أياً من هذه المفردات ، فلاهي بالدال ولاهي بالمدلول ، لا هي كلام ولا هي كتابة ، لا هي حضور ولا هي نائب عن الحضور » . بمجاوزتها منطق الثنائيات ، ترفض « الزيادة » ( وهذه حركية دريدية أساسية ) أن تختزل نفسها إلى طرف منها دون الآخر ، بل هي دائمة في حالة « دفاع » ، إن جاز القول ، عن طرف أمام الآخر . وإن أياً من هذه المفردات السابق تعدادها لا تقدر أن تسيطر على عمل الأخذ - تلاف أو الزيادة ، لأنها نفسها متضمنة فيه . ولقد تمثل حلم روسو في إدخال الزيادة إلى الميتافيزيقا بالقوة . لكن ما معنى هذا ؟ ، يتساءل دريدا . « أفلا بشكل وضع الحلم مقابل البقطة تمثلاً ميتافيزيقياً هو الآخر ؟ وما يكون حلم ، وما تكون كتابة ، إذ كنا تعلم اليوم [ بفضل مثال روسو وبإقراره به هو نفسه ] أن في مقدورنا أن نمارس الحلم فيما نكتب ؟ وإذا كان مشهد الحلم هو نفسه ، ودائماً ، مشهد كتابة ؟ » يذكرنا دريدا بصفحة ، بل بأسفل صفحة من ( إميل أو التربية ) ، نرى فيه إلى روسو ، وبعدما حذر مرة أخرى من الكتاب ومن الكتابة ومن

# البنية ، اللعب ، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية

جاك ديريدا

## مقدمة الترجمة

هناك بحثان . ألقى كل منهما في مؤتمر . كان لهما أثر حاسم في مجرى الدراسة البنيوية في العلوم الإنسانية والاجتماعية بوجه عام ، وفي مجال الدرس الأدبي بوجه خاص .

البحث الأول بعنوان « علم اللغة والشعرية » ، Linguistics and Poetics ، ألفاه رومان ياكوبسون Roman Jakobson عام ١٩٥٨ في مؤتمر عن « الأسلوب في اللغة » حضره باحثون في علوم النفس واللغة والنقد الأدبي . وقد ألقى ياكوبسون البيان الختامي للغويين ، في مقابل البيان الختامي الذي ألقاه رينيه ويليك Rene Wellek عن نقاد الأدب . وكان البيانان بمثابة صدام لافقت بين المناهج التي كان عليها الدفاع عن وجودها ، وصياغة مرافعتها الأخيرة . على لسان رينيه ويليك ، والمنهج البنيوي الصاعد الذي بدأ يكتسح المؤسسات التعليمية في الولايات المتحدة مبشرا بوعد جديد ، والذي تبلور في شخص ياكوبسون الذي كان يدعو إلى هذا المنهج منذ سنوات طويلة إلى أن وافته اللحظة التاريخية الحاسمة التي جعلته قطبا ( نجما ) عالميا من أقطاب هذا المنهج ورائدا له ، ومبشرا بشعرية لغوية جديدة ، تجعل من عالم اللغة البنيوي ناقدا بالضرورة ، وتجعل من الناقد لغويا بنيويا لا محالة . وكان البيان الختامي لياكوبسون بحته الشهير عن « علم اللغة والشعرية » الذي يمكن أن نصفه بأنه إحدى نقاط التحول الحاسمة صوب البنيوية . ولقد تردد صدى بحث ياكوبسون في كل مجال ، وأصبح هذا البحث - البيان الختامي - في هذا المؤتمر ، بيانا افتتاحيا ، في حين تحول البيان الختامي لرينيه ويليك إلى بيان ختامي بالفعل .

وكان ذلك في سياق السنوات المتدافعة التي بدأها ليفي شتراوس الذي تأثر بياكوبسون ( ١٨٩٦ - ١٩٨٢ ) وحضر دروسه في نيويورك ، وتعلم على يديه البنوية ، بوصفها منهجا ينطوي على النموذج اللغوي ( الفونيمي - الصوتي بوجه خاص ) في تحليل الظواهر ؛ وذلك ، حين كان ليفي شتراوس يعمل في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي في نيويورك ، مع نهاية الحرب العالمية الثانية . وهو التأثر الذي كان وراء مقاله الرائد عن « التحليل البنيوي في علم اللغة والأنثروبولوجيا » المنشور في مجلة الدائرة اللغوية لنيويوزك ، Journal of the Linguistic circle of New York في العدد الثاني من السنة الأولى عام ١٩٤٥ ، وهو المقال نفسه الذي أصبح الفصل الثاني من كتاب ( الأنثروبولوجيا البنوية ) الذي صدر بالفرنسية عام ١٩٥٨ ، أي في السنة نفسها التي ألقى فيها رومان ياكوبسون بحثه الذي أشير إليه . وكان ذلك ، بالمثل ، في سياق السنوات التي شهدت رولان بارت حين أصدر كتابه ( درجة صفر الكتابة - ١٩٥٣ ) ولاكان الذي نشر ( وظيفة ومجال الكلام في التحليل النفسي ) في العام نفسه ، والتي شهدت بعد ذلك انطلاقة ليفي شتراوس واتساع تأثيره ، حين نشر ( المدارات الحزينة - ١٩٥٥ ) و ( أسطوريات - ١٩٥٧ ) . وفي العام اللاحق على صدور ( أسطوريات ) ، ينعقد المؤتمر الذي ألقى فيه ياكوبسون بحثه الحاسم أو ببيان الختامي عن « علم اللغة والشعرية » ( ١٩٥٨ ) . وقد اكمل هذا البيان القطيعة المعرفية مع المناهج السابقة ، وتحول إلى إطار مرجعي وقوة دافعة للعديد من الكتابات البنوية التي أخذت تتلاحق في الدراسات الأدبية واللغوية وغير الأدبية واللغوية على السواء .

وبقدر ما كان بحث ياكوبسون إيدانا بالانتشار الكاسح للبنوية في الولايات المتحدة الأمريكية ، والقارة الأوروبية على السواء ، كان بحث ديريدا عن « البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية » علامة مناقضة على ظهور بداية الشك في البنوية من داخلها ، وبزوغ فلسفة مناقضة لتفكيك المقولات ، ونقض ما ينطوي عليه التسليم بأقنيم البنية وحيدة المركز ، وأقنيم المنشأ والأصل والعلّة والغاية . وقد ألقى ديريدا بحثه في أكتوبر من عام ١٩٦٦ في مؤتمر آخر في الولايات المتحدة ، أقامه مركز الدراسات الإنسانية في جامعة جونز هوبكنز Johns Hopkins بعنوان « لغات النقد وعلوم الإنسان » ، أي بعد ثمان سنوات تقريبا من المؤتمر الذي ألقى فيه ياكوبسون بحثه .

ومن اللافت أن المؤتمرين اللذين ألقى فيهما كل من ياكوبسون وديريدا بحثه كانا يؤكدان علاقة تمازج بين النقد الأدبي وغيره من علوم الإنسان . ولذلك ، كان الحاضرون في كل منهما مجموعة من علماء اللغة والنفس والفلسفة والنقد الأدبي ... إلخ . وكان الحوار يدور بين تخصصات متعددة ، من منظور بيني ، يجاوز المجال المعرفي المحدود إلى غيره من المجالات ، فيصل كل مجال بغيره ، في علاقة تفاعل أصبحت سمة أساسية لمنهجية البحث في علوم الإنسان .

وقد حضر إلى جانب جاك ديريدا Jacques Derrida في مؤتمر جامعة جونز هوبكنز كل من تودوروف Tzvetan Todorov ورولان بارت Roland Barthes ولوسيان جولتمان Lucien Goldman واضرابهم . ولكن كان هؤلاء جميعا من أصحاب الأصوات التي غدت مألوفة في المشهد النقدي الجديد الذي صاغته البنوية وتولد عن الجدال حولها . أما ديريدا ، فكان « حدث » المؤتمر الذي خلف تأثيرا جاسماً بواسطة بحثه الإشكالي ، الذي يستهل تحولاً حاسماً عن البنوية التقليدية ، ويؤسس لتوجه جذري صوب ما سمي « التفكيكية » . وكان ذلك في زمن مغاير ، فقد ألقى ديريدا بحثه قبل عامين فحسب من ثورة الطلاب في فرنسا ، تلك الثورة التي كانت دافعاً من الدوافع التي أدت بمغيب شمس البنوية في موطنها الفرنسي ، وبعد أن أخذت

تتكشف بعض أوهام البنيوية عن « الشعرية » و « الأدبية » والأنساق الكلية الثابتة . واتسعت الدوائر التي خلفها بحث ديريدا مع الأثر الموازي الذي خلفه نشر ثلاثة من كتبه الأساسية بعد أشهر معدودة من انعقاد المؤتمر ، تحديداً عام ١٩٦٧ الذي صدر فيه كتاب ( الصوت والظاهرة - Voix et le Phénomène ) عن فلسفة هوسرل الظاهرية ، و ( عن دراسة الكتابة De la Grammatology ) الذي يتولى تدمير « نزعة مركزية الصوت » ويؤكد معنى الكتابة من حيث هي « نقش » مكتوب ، تنطوي سياقاته على اختلافات مرجأة . فالجراماتولوجيا هي دراسة العلامات المكتوبة ( من الجراما Gramma اليونانية التي تعني المكتوب أو المنقوش أو المسجل ) وليست دراسة القواعد النحوية ( أو الأجرومية ) كما توهم بعض الدارسين العرب . وهناك أخيراً كتابه عن ( الكتابة والاختلاف L' Ecriture et la difference ) الذي تضمن البحث الذي ألقى منذ أشهر معدودة في جامعة جونز هوبكنز عن « البنية والعلامة في خطاب العلوم الإنسانية » بعد تنقيحات افترض أنها وقعت نتيجة النقاش حول هذا البحث في المؤتمر . ولم ينشر ديريدا المناقشات التي دارت حول بحثه ، واكتفى - فيما يبدو - بأن البحث في سبيله إلى النشر باللغة الإنجليزية مع مناقشاته ضمن أعمال المؤتمر التي صدرت فعلاً عام ١٩٧٠ بعنوان « المناظرة البنيوية ، لغات النقد وعلوم الإنسان » ( the Structuralist Controversy, The Language of Criticism and The Sciences of Man ) عن جامعة جونز هوبكنز .

وكما كان بحث ياكوبسون علامة على المد البنيوي كان بحث ديريدا علامة على بداية الانحسار البنيوي . ومن ثم بداية التحول عن أحلام « البنيوية » التي تنطوي على « مركزية اللوجوس » والدخول في عالم العنقدة ! الحائمة التي لا مركز لبنيتها ، وعالم « التفكير » الذي يضع كل شيء موضع المسألة التي لا تؤمن بفنية المركز الأخادية البعد أو العلة الأولى النهائية للظواهر . وإذا كان بحث ياكوبسون يضع علم اللغة في أعلى علاقات التراتب ، بين علوم الإنسان ، فإن بحث ديريدا يستبدل بعلم اللغة الفلسفة ، وينقلنا إلى علاقات أخرى تتجاوب فيها أصداً شوبنهاور وهوسرل وهيدجر وغيرهم . وإذا كانت « الشعرية » هي حلم ياكوبسون الذي يبشر به بحثه ، بوصفها علم المستقبل ، فإن النموذج الجديد للفلسفة التي تتصافر ودراسة الأدب وتحليل الخطاب بوجه عام ، في عالم الاختلاف المرجأ ، هي حلم ديريدا الذي أخذ يسقط أوهام مركزية اللوجوس .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتخذ ديريدا من كتابات ليفي شتراوس مادة يستدل بها على أفكاره الجديدة عن « التفكير » Deconstruction ، وأن يتولى تفكيك أفكار ليفي شتراوس ونقض الأصول المحركة لها . فالصلة بين ياكوبسون وليفي شتراوس وثيقة ، في دائرة الإيمان بأقائهم الأنساق المنطقية للبنيوية . وقد درس ليفي شتراوس على ياكوبسون في الولايات المتحدة التي هرب إليها بعد أن احتل الألمان فرنسا ، وأفاد من محاضرات ياكوبسون في « علم الأصوات » ، وكتب بعد ذلك مقدمة لهذه المحاضرات يشيد فيها بفضل أستاذه الذي نقل عنه « النموذج الصوتي » الذي تحول إلى أداة إجرائية في منهج تحليل الأساطير ، منذ منتصف الأربعينيات . ومنذ أن بدأ ليفي شتراوس في الإعلان عن تأثره بالنموذج اللغوي الذي استقبله دي سوسير ، ووصل إلى أقصى انضباطه في الدراسات الصوتية عند تروبتسكوي صديق ياكوبسون القديم . وأكد أقول إن هذا الاختيار لتلميذ ياكوبسون اختيار متعمد ، أراد به ديريدا أن « يفكك » عمد ، وينقض ، النظام البنيوي عند واحد من أبرز أعلامه الذين تربطهم بياكوبسون ( القلب الأكبر للبنيوية في الولايات المتحدة ) علاقة وثيقة ، هي علاقة التلميذ البكر بالأستاذ الرمز .

ولم يكن من الغريب - والأمر كذلك - أن يتعدل اتجاه مجموعة من نقاد أمريكا ، بعد أن اتسعت دوائر تأثير كتابات ديريدا المتلاحقة ، في أعقاب هذا المؤتمر ، فتنخذ هذه الكتابات سمت القوة المحصرة ، وتقدم مجموعة جديدة من الاستراتيجيات الجديدة التي لا تضع الناقد عند موطن قدم الفيلسوف ، بل تضعه موضع الند ( بل موضع المنافس ، كما يقول كريستوفر نوريس ) في علاقة معقدة ، علاقة تنفتح فيها الفلسفة على المسألة البلاغية ، أو التفكير ، وتنفتح المسألة البلاغية على أطراح المركز الذي أصبح شعار تيار جديد . هكذا ، برزت أسماء بول دي مان ، وجيفري هارتمان ، وج . هيلز ميلر ، وكريستوفر نوريس ، وبربارا جونسون . وأخذنا نسمع عن كتب من مثل ( العمى والبصيرة ) و ( مقاومة النظرية ) و ( الاختلاف النقدي ) . وكما نظر ديريدا إلى الفلسفة بوصفها فعلاً نقدياً ابتداء ، موضوعه مسألة نزعة البحث عن مركز واحد للأشياء ، وهدفه التخلي عن أي إشارة إلى هذا المركز بوصفه الإطار المرجعي بآلف لام العهد ، نظرهؤلاء النقاد إلى الخطاب النقدي بوصفه مسألة لا تكف عن الفاعلية ، وأطراحاً مستمراً لمقولة المركز الثابت أو عبادته ، وكشفاً متصلاً عن الاختلاف النقدي الذي يتضاهر فيه العمى والبصيرة .

وكما تحولت بنوية لبغى شتراوس إلى نظام مطلق ، لا يقلح في التحرر من عقدة المركز ، منذ أن اتسعت الدوائر التي ترتبت على إلقاء بحث ديريدا ، وكتاباته اللاحقة ، اتخذت بنوية ياكوبسون الصفة نفسها ، وانداحت في التيارات المتدافعة للاختلاف النقدي .

وليس من الضروري تلخيص ما جاء في بحث ديريدا الذي نقدم ترجمته ، بعد هذه المقدمة ، ولكن من المهم الإشارة إلى من تصدوا لهذا البحث وناقشوه . بينهم من آزر ديريدا وتلقى بحثه على نحو ما تُلقَى الإشارة . وبينهم من هاجمه ساخراً ومنتهما إياه بالرجعية ؟ ! . وكان أول المناقشين جان إيبوليت Jean Hyppolite ، أحد شراح هيجل إلكبار وصاحب ( المنطق والوجود ) و ( هيجل والفكرة الحديثة ) ، وأستاذ ديريدا في مطلع الخمسينيات ، وكان نقاشه راقياً رقيقاً الأستاذ الفرع بإنجاز تلميذ عمل تحت إشرافه . أما ثاني المناقشين ، فكان ريتشارد ماكسي Richard Macksey ، مدير مركز الدراسات الإنسانية في جامعة جونز هوبكنز وقت انعقاد المؤتمر . وجاء بعده شارل مورازي Charles Moraze المؤرخ الفرنسي ، صاحب كتب ( مقدمة إلى التاريخ الاقتصادي ) ، و ( انتصار الطبقات الوسطى في القرن التاسع عشر ) ، و ( منطق التاريخ ) . وبعده جاء لوسيان جولدمان Lucien Goldman النقيض الفكري لديريدا ، وهو الذي تنتسب إليه البنيوية التوليدية أو ينتسب إليها ، صاحب كتب ( العلوم الإنسانية والفلسفة ) و ( الإله الخفي ) و ( عن أجل نظرية لسوسيولوجية الرواية ) و ( الأدب والمجتمع ) و ( علم اجتماع الأدب ) و ( الماركسية والعلوم الإنسانية ) . ويتدخل يان كوت Jan Kott من جامعة وارسو بالتعقيب ، ليخفف الأثر السلبي الذي تركه تعقيب جولدمان ، ويأتي التعقيب الأخير من سيرجي دوبروفسكي Serge Doubrovsky مؤلف الكتاب الشهير ( لماذا النقد الجديد ) الذي صدر في العام نفسه الذي انعقد فيه المؤتمر .

والواقع أن النقاش الذي دار حول البحث لا يقل أهمية عن البحث نفسه ، فكلاهما يكمل الآخر ، ويفتح أفقاً جديداً ، لا يمكن أن ندخله إلا بعد أن نضع البحث والنقاش معاً موضع المسألة التي لابد أن تتولد فيها أثناء القراءة : ليس من مركز واحد ، بل من مراكز متصارعة تحررنا من نزعة أحادية المركز .

## البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية

ممكنا ، فمن غير المسموح به في المركز تبديل أو تحويل العناصر ( التي يمكن بالطبع أن تكون أبنية مغلقة داخل بنية ) . على الأقل ظل هذا التبديل متنوعاً دائماً ( وأنا استخدم هذه الكلمة متعمداً ) . هكذا ، تواصل التفكير في أن المركز ، الذي هو متفرد بحكم تعريفه ، يؤسس في بنية نفس ما يحكمها بينها يفتل من البنائية . هذا هو السبب في أن الفكر التقليدي المرتبط بالبنية كان يمكن له أن يقول إن المركز ، على نحو يتضمن مفارقة ، هو داخل البنية وخارجها . إن المركز في وسط الوحدة الشاملة Totality . ومع ذلك ، وحيث إنه لا ينتمى إلى الوحدة الشاملة ( فهو ليس جزءاً منها ) ، فإن مركز الوحدة الشاملة خارجها ، فالمركز ليس هو المركز . إن مفهوم البنية ذات المركز مفهوم متلاحم على نحو متناقض بالرغم من أنه يمثل التلاحم ذاته أو شرط النظام المعرفي epistémé من حيث هو فلسفة أو علم . وكأنعادة ، فإن التلاحم من خلال التناقض يعبر عن قوة الرغبة ، فمفهوم البنية ذات المركز هو ، في الحقيقة ، مفهوم لعب يقوم على أرضية أساسية ، ويتأسس على ثبات أساسي وبتن يعاد تأكيده ، يقين هو ذاته أبعد من مثال اللعب . ويمكن السيطرة على القلق مع هذا اليقين ، فالقلق دائماً نتيجة طراز بعينه من التورط في اللعبة ، الوقوع في شراك اللعبة ، كما لو كنا منذ البداية هدفاً في اللعبة ، من منطلق ما سمي بالمركز هذا السبب ( والذي بسبب أنه يمكن أن يكون في الداخل أو الخارج يمكن أن يطلق عليه المنشأ والسبب ، باليسر نفسه الذي أطلق عليه الأصل arché والغاية telos ) فإن التكرارات والاستبدالات والتحويلات والتبدلات تؤخذ دائماً في سياق تاريخ معنى Sense - أي في سياق تاريخي محض - يمكن لأصله أن يتكشف دائماً أو يمكن لغايته أن تستبق في شكل حضور . وهذا هو السبب في أن المرء يمكنه القول إن حركة أي حفریات ( أركيولوجيا ) ، أو أي أخروييات ( إسكاتولوجيا ) هي حركة مشاركة في هذا الاختزال لبنائية البنية ، وأنها حركة

ربما وقع شيء في تاريخ مفهوم البنية يمكن أن نسميه « حادثاً » . إذا لم تكن هذه الكلمة تستدعي العديد من المعارف ، وظيفية الفكر النبوي ، أو البنائي ، تحديداً ، اختزالها أو التشكيك فيها . ولكن دعوني ، مع ذلك ، استخدم مصطلح « حدث » استخداماً حذراً ، كما لو كان موضوعاً بين علامتي تنقيص . ما هذا الحدث إذن ؟ إنه الشيء الذي يتخذ اشكالاً خارجياً لا تقطع أو تضعيف .

قد يكون من السهل إثبات أن مفهوم البنية بل حتى كلمة « بنية » نفسها قديمان قدم النظام المعرفي epistémé ، أي قدم العلم الغربي والفلسفة الغربية ، وأن جذورهما تضرب في أعماق تربة اللغة العادية ، حيث يندفع النظام المعرفي ( الابستيميا ) في أعماق هذه اللغة ليجمعها معا ، جاعلاً منها جزءاً منه في إحلال استعاري . ومع ذلك ، وإلى وقت هذا الحدث الذي أرغب في رصده وتحديده ، فإن البنية ، أو - بالأحرى - بنائية البنية ظلت تحتل وتُحْدِث دائماً ، مع أنها كانت فعالة يوماً ، وذلك بواسطة عملية أعطتها مركزاً ونسبتها دائماً إلى نقطة حضور ، إلى أصل ثابت . ولم تكن وظيفة هذا المركز هي مجرد توجيه البنية وموازنتها وتنظيمها - فالمرء لا يستطيع في الحقيقة أن يتصور بنية غير منظمة - ولكن كان من شأنها ، أساساً ، العمل على أن يكون المبدأ المنظم للبنية هو الذي يُحْدِث ما يمكن أن نسميه اللعب . ومما لاشك فيه أن مركز البنية من خلال توجيه وتنظيم تلاحم النسق يسمح بلعب العناصر داخل الشكل الكلي . وإلى يومنا هذا ، فإن بنية بلا أي مركز تمثل اللامتنوع ذاته .

ورغم ذلك ، فإن المركز يغلق ، بالمثل ، اللعب الذي يفتتحه وييسره . إن المركز ، من حيث هو مركز ، هو النقطة التي لا يغدو فيها استبدال المضامين أو العناصر أو المصطلحات

المتعالى خارج نسق الاختلافات ، ويجاوز غياب المدلول المتعالى المدى وتفاعل الدلالة إلى ما لانهاية .

متى وكيف وقع هذا التخل عن المركز *decentring* ، هذه الفكرة عن بنائية البنية ؟ قد يكون من السذاجة الإشارة إلى حدث أو مذهب أو مؤلف لتحديد ذلك ، فمما لاشك فيه أن ما وقع من تخل عن المركز جزء من الوحدة الشاملة للمرحلة التى نعيشها ، لكن يبقى أنه قد بدأ يعلن عن نفسه وأخذ يمارس فعله . ومع ذلك ، إذا رغبت أن أقدم نوعاً من الإشارة باختيار اسم أو اسمين ، وتذكر المؤلفين الذين وصل التخل عن المركز فى خطابهم إلى أعلى درجة من الجذرية فى تشكيله ، فمن المحتمل أن أستشهد بنقد نيته للميتافيزيقا ، نقد مفاهيم الوجود الحقيقية ، تلك التى استبدلت بها مفاهيم اللعب والتفسير والعلامة ( علامة بدون حقيقة حاضرة ) ؛ وكذلك نقد فرويد أو حضور الذات ، أى نقد الوعى أو الذات أو الهوية الذاتية أو المقاربة الذاتية أو التملك الذاتى ؛ وأكثر من ذلك جذرية تدمير هيدجر للميتافيزيقا واللاهوت الفوقى *onto* *theology* لختمية الوجود من حيث هو حضور . ولكن كل هذه الخطابات التدميرية ومثيلاتها واقعة فى شراك نوع من الدائرة . هذه الدائرة فريدة وتصف شكل العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا وتدمير تاريخ الميتافيزيقا : حيث لاعمى للهجوم على الميتافيزيقا مع إغفال مفاهيم الميتافيزيقا . فليس لدينا لغة - ولا نحو ولا مفردات - بنأى عن هذا التاريخ ، لا نستطيع أن نلتفظ بقضية تدميرية واحدة ولا نترلق فعلياً إلى الشكل والمنطق والفرضيات المضمنة الخاصة بما نسعى إلى أن نتحدها تحديداً . وإذا التقطنا مثالا واحداً من بين العديد من الأمثلة ، فإن ميتافيزيقا الحضور قد تم الهجوم عليها بواسطة مفهوم العلامة . ولكن منذ اللحظة التى يرغب المرء فيها أن يظهر ، على نحو ما ذهب منذ لحظة خلعت ، أنه ما من مدلول متعال أو متميز ، وأن مجال الدلالة أو تفاعلها لا حدود لها ، فإن عليه أن يمتد برفضه إلى مفهوم وكلمة العلامة نفسها - وهو مالا يمكن القيام به تحديداً . ذلك لأن دلالة « علامة » تفهم ، دائماً ، وتتحدد فى معنى ما بوصفها علامة لدال يشير إلى مدلول ، دال يختلف عن مدلوله . وإذا محأ أحد الاختلاف الجذرى بين الدال والمدلول ، فإن كلمة الدال نفسها هى التى يتحتم التخل عنها بوصفها مفهوماً ميتافيزيقياً . وعندما يقول لبنى شتراوس فى

تحاول أن تفكر فى البنية دائماً على أساس من حضور كامل وخارج اللعب . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن كل تاريخ مفهوم البنية ، قبل هذا الانقطاع الذى تحدثت عنه ، يجب أن تفكر فيه بوصفه حلقات من استبدالات مركز بمركز ، وسلسلة متصلة من حتميات المركز ، إذ يتلقى المركز ، على نحو متعاقب وبأسلوب منتظم ، أشكالاً مختلفة أو أسماء . وتاريخ الميتافيزيقا مثل تاريخ الغرب ، هو تاريخ هذه الاستعارات والكتابات المختلفة . إن منشاء - لو غفرتم لى قلة توضيحي وإيجازى - المسرف كى أصل بسرعة إلى موضوعى الأساسى - هو حتمية الوجود بوصفه حضوراً بكل معانى هذه الكلمة . ومن الممكن الكشف عن أن كل الأسماء التى تربط بالأسس ، المبادئ ، أو المركز ، تظل دائماً تشير إلى حضور ثابت - المثال *eidos* ، والأصل *arché* ، والغاية *telos* ، والطاقة *energeia* ، والمقوم *ousia* ( الماهية *essence* ، الوجود *existence* ، الجوهر *substance* ، الموضوع الذى يحمل عليه *subject* ) التجلى *aletheia* ، العلو ، الوعى ، أو الضمير ، الإله ، الإنسان . إلخ . إن الحدث الذى أسميه انقطاعاً ، التمزق الذى ألمحت إليه فى بداية هذا البحث ، ربما يكون قد حدث عندما بدأ التفكير فى بنائية البنية ، أى عندما بدأ التفكير بتكرار ، وبهذا هو السبب الذى جعلنى أقول إن هذا التمزق تكرر بكل معانى الكلمة . ومنذ ذلك الحين ، أصبح من الضروري التفكير فى القانون الذى تحكم فى رغبة المركز فى تأسيس البنية ، وفى عملية الدلالة التى فرضت استبدالها وببدالها على هذا القانون الخاص بالحضور المركزى ، لكن الحضور المركزى الذى لم يكن نفسه قط ، الذى كان ينقل دائماً خارج نفسه فى بديل له . والبديل لا يحل محل أى شئ يسبقه فى الحضور . منذ ذلك الحين ربما كان من الضرورى البدء فى التفكير فى أنه لم يكن هناك مركز ، أن المركز لا يمكن تصوره فى شكل كائن موجود ، وأن المركز لم يكن له محل طبيعى ، لم يكن له محل ثابت بل وظيفة ، نوع من اللامحل الذى يلعب فيه عدد لا محدود من استبدالات العلامة . هذه اللحظة كانت هى اللحظة التى اجتاحت فيها اللغة مجال الإشكالية العامة ، اللحظة التى غدا فيها كل شئ ، فى غيبة المركز أو الأصل ، خطاباً - شريطة أن نوافق على هذه الكلمة - أعنى عندما أصبح كل شئ نسقاً ، لا يحضر فيه المدلول المركزى الأصل أو



الأمر نفسه مع هيدجر ذاته ، أو فرويد ، أو غيرها ، فليس هناك ممارسة أكثر من تلك انتشارا اليوم .

سامدى مواءمة هذا المخطط الشكلي عندما نعود إلى ما يسمى « العلوم الإنسانية » ؟ ولعل أحدها ، وهو علم السلالات ( الإثنولوجيا ) ، يحتل مكانا متميزاً . وفي الحقيقة ، للعلم أن يفترض أن هذا العلم لم يولد بوصفه علماً إلا في اللحظة التي ظن فيها التخل عن المركز : اللحظة التي كانت الثقافة الأوروبية - ومن ثم تاريخ الميتافيزيقا ومفاهيمها - قد انتزعت من موضعها ، أبعدت عن محلها ، وأجبرت على أن تكف عن النظر إلى نفسها بوصفها ثقافة المرجع . هذه اللحظة ، في النقام الأول ، ليست لحظة خطاب فلسفى أو علمى ، إنها لحظة سياسية اقتصادية تقنية وما إلى ذلك . ويمكن للمرء أن يقول بثقة كاملة إنه لم يكن من قبيل المصادفة أن نقد مركزية السلالة (ethnocentrism) - شرط علم السلالات نفسه - كان مابصراً تاريخياً ونظاماً لتدمير تاريخ الميتافيزيقا ، فكلاهما ينتمى إلى العصر نفسه .

ونظير الإثنولوجيا في عنصر الخطاب ، شأنها في ذلك شأن أى علم . وهى . ابتداء . علم أوروبى يستخدم مفاهيم تقليدية . مهما كان مدى ملاءمتها لهذه التقليدية . ومن ثم ، فإن عالم الإثنولوجيا ، سواء كان يريد ذلك أو لا يريد - فالأمر لا يعتمد على قرار من جانبه - يتقبل في خطابه المقدمات المنطقية للنزعة مركزية السلالة ، في اللحظة نفسها التي يشتغل فيها بشجبها . هذه الضرورة غير قابلة للاختزال ، فهم ليست مصادفة تاريخية . وعليها أن تنامل بدقة بانغة كل ما تنطوى عليه . ولكن إذا لم يكن ممكناً لأحد أن يتحاشى هذا الأمر ، وإذا لم يكن أحد مسؤولاً عن الاستسلام لها ، مهما كانت ضالة ذلك ، فإن الأمر لا يعنى أن كل سبل الاستسلام لها على الدرجة نفسها من وثاقة الصلة بالموضوع .

إن نوعية خطاب ما وثره يمكن قياسها بالمقياس النقدي الصارم نفسه ، الذى تقاس به العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا والمفاهيم الموروثة . والمسألة ، هنا ، مسألة علاقة نقدية بلغة العلوم الإنسانية ، ومسألة مسؤولية نقدية للخطاب . إن المسألة هى أن نضع بوضوح وتنظيم مشكلة مكانة الخطاب

تقديمه لكتاب ( المظهر والنهي ) : « إنه سعى لمجاوزة التعارض بين المحسوس والمعتول بواسطة وضع (نفسه) ، منذ البداية ، على مستوى العلامات » ، فإن ضرورة فعله ، وقوته وصحته لا يمكن أن تنسبنا أن مفهوم العلامة لا يمكن أن يجاوز بنفسه أو يتجنب التعارض بين المحسوس والمعتول . إن مفهوم العلامة يحتمل هذا التعارض : من خلال الوحدة الشاملة لتاريخه وبواسطة نفسه . ولكننا لا نستطيع التخلص من مفهوم العلامة ، ولا يمكن أن نتخل عن هذا التورط في الميتافيزيقى دون التخل ، بالمثل ، عن النقد الذى نوجهه إلى هذا التورط ، دون مخاطرة محو الاختلاف (بالكلية) في الهوية الذاتية لمداول يتجزل داله إلى ما هو عليه ، أو يقذفه خارج نفسه ببساطة ؛ ذلك أن هناك سبيلين متغايرين لحو الاختلاف بين الدال والمدلول ، الأول هو السبيل القديم (الكلاسى) الذى يقوم على اختزال الدال أو رده إلى أصله ، مما يعنى التسلو ، جوهرياً ، إخضاع العلامة إلى الفكر ، والثانى هو السبيل الذى نستخدمه هنا في مواجهة الأول ، ويقوم على أن نضع موضع المسألة النسق الذى يؤدى فيه الاختزال السابق وظيفته : حيث النقام الأول للتعارض بين المحسوس والمعتول . وتمثل المفارقة في أن الاختزال الميتافيزيقى للعلامة احتاج إلى التعارض الذى كان يجتزله ؛ فالتعارض جزء من نسق ، جنباً إلى جنب الاختزال . وما نقوله ، هنا ، عن العلامة يمكن الامتداد به إلى كل مفاهيم الميتافيزيقا ومحلها ، خصوصاً الخطاب عن « البنية » . ولكن ثمة سبلا عدة للوقوع في شرك هذه الدائرة ، وكلها ساذجة تقريباً ، وتجريبية إلى حد ما ، ومنظمة نوعاً ، وقريبة الصلة إلى حد ما ، بصوغ أو حتى صياغة هذه الدائرة . هذه الاختلافات هى التى تفسر تعدد الخطابات التدميرية والخلاف بين من صنعوها ؛ ففى داخل هذه المفاهيم الموروثة عن الميتافيزيقا تحرك نيتشه وفرويد وهيدجر على سبيل المثال . وما ذات هذه المفاهيم ليست عناصر أو ذرات ، ولأنها مأخوذة في تركيب Syntax وفى نسق System ، فإن كل استعارة لأحدها تحر معها كل الميتافيزيقا . هذا هو ما أعان هؤلاء المدرسين على تدمير بعضهم البعض ، فنظر هيدجر إلى نيتشه ، على سبيل المثال ، بأكثر درجة من وضوح الفكر وصراحته ، على أنه نموذج لسوء طوية وبناء خاطئ ، بوصفه آخر الميتافيزيقيين وآخر الأفلاطونيين . ويمكن للمرء أن يفعل

الوقت نفسه . هذا الخزي هو تحريم سفاح المحارم . وتحريم سفاح المحارم عام ؛ وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه طبيعة . ولكنه تحريم بالمثل ، نسق من المعايير والنواهي ؛ وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه ثقافة .

« دعنا نفترض ، لذلك ، أن كل شيء عام في الإنسان ينبع من نظام الطبيعة ويتميز بالتلقائية ؛ وأن كل شيء يخضع إلى معيار يتمي للثقافة ، وي طرح خصال النسب والخاص . وعندئذ ، نجد أنفسنا مواجهين بحقيقة ، أو - بالأحرى - مجموعة من الحقائق التي ، في ضوء التبريرين السابقين - ليست بعيدة عن أن تبدو خزيا : تحريم سفاح المحارم يقدم ، دون أي لبس ، ويصل وصلأ سرمديا ، الخاصيتين اللتين نعرف فيهما الخصائص المتعارضة للنظامين المتقابلين . إن تحريم سفاح المحارم يؤسس قاعدة ، ولكنها قاعدة تملك ، دون كل التواعد الاجتماعية ، خاصية عامة في الوقت نفسه » ( ص ٩ ) .

ومن الواضح أنه لا يوجد خزي إلا في داخل نسق المفاهيم الذي يستل الاختلاف بين الطبيعة والثقافة . ولينى شتراوس ، على هذا النحو ، يضع نفسه في بداية معالجته واقعة سفاح المحارم ، في وضع يستلزم أن يصبح هذا الاختلاف الذي افترض دائما أنه واضح بذاته - باطلا أو محل خلاف . ذلك لأنه ، منذ اللحظة التي لا يفهم فيها تحريم سفاح المحارم داخل تعارض الثقافة/ الطبيعة ، لا يمكن القول إنه حقيقة مخزية ، نقطة معتمة داخل شبكة من دلالات شفافة . إن تحريم سفاح المحارم لا يغدو خزيا يقابله الإنسان أو يصطدم به في مجال المفاهيم التقليدية ، إنه شيء يند عن هذه المفاهيم ويجاوزها بالقطع - ومن المحتمل أن يكون ذلك شرطا لإمكان هذه المفاهيم . ولعلنا نستطيع القول إن كل عملية الصباغة الفلسفية للمفاهيم ، التي تصل نفسها بنسق تعارض الطبيعة/ الثقافة ، قد صُممت لكي تترك في مجال مالا يقبل التفكير ، الشيء نفسه الذي يجعل من هذه العملية ممكنة : أصل تحريم سفاح المحارم .

لقد تناولت هذا المثال تناولاً خاطفا ، لا شيء إلا لأنه مثال واحد بين أمثلة عديدة ، ولكنه يكشف عن أن اللغة تحمل في

الذي يستعبر من الموروث المصادر الضرورية لتفكيك الموروث نفسه ؛ وهي مشكلة اقتصاد واستراتيجية .

إذا مضينا ، الآن ، في الإفادة من فحص نصوص لينى شتراوس ، بوصفها مثالا ، فإن ذلك لا يرجع إلى المكانة المتميزة للإثنولوجيا في العلوم الإنسانية فحسب ، ولا إلى أن فكر لينى شتراوس له تأثيره البالغ على الموقف النظري المعاصر ، بل يرجع ، قبل كل شيء ، إلى أن اختياراً بعينه يتضح على نحو خاص في عمل لينى شتراوس ، وأن مذهبا بعينه يتم تنقيحه ، وتحديدأ على مستوى العلاقة بهذا النقد للغة وهذه اللغة النقدية في التعليم الإنسانية .

لكي نتتبع هذه الحركة في نص لينى شتراوس ، دعوني أختار خطاً نهدي به من بين خيوط عديدة ، وهو التعارض بين : الطبيعة/ الثقافة . ورغم تضادة هذا التعارض وتألفه الظاهري ، فإنه عريق في الفلسفة ، بل سابق على أفلاطون ، وقديم قدم السفسطائيين على الأقل . ومنذ أن تم تبرير هذا التعارض - طبيعة/ ناموس (Physis/nomos) / صنعة (Physis/techne) - وهو يأثر إلينا بواسطة سلسلة تاريخية تضع « الطبيعة » في علاقة تعارض مع القانون ، والمؤسسة والفن ، وبالمثل مع الحرية ، والمواضعة . والتاريخ ، والمجتمع ، والفكر ، وما إلى ذلك . ولقد شعر لينى شتراوس ، منذ بدايات مسعاه ، ومنذ كتابه الأول ( الأبنية الأولية للقرابة ) ، بضرورة استخدام هذا التعارض واستحالة الثقة فيه في الوقت نفسه . فهو يبدأ في ( الأبنية الأولية للقرابة ) من هذه البديهية أو التعريف : أن ما ينتمى إلى الطبيعة مما هو عام universal وعفوي لا يعتمد على ثقافة بعينها ولا على أي معيار محدد . وما ينتمى إلى الثقافة ، من ناحية أخرى ، يعتمد على نسق من المعايير المنظمة للمجتمع ، ومن ثم فإنه قابل لأن يتغير من بنية اجتماعية إلى أخرى . هذان التعريفان من نمط تقليدي . ولكن لينى شتراوس ، الذي كان قد بدأ ، في الصفحات الأولى نفسها من ( الأبنية الأولية للقرابة ) ، في إعطاء هذه المفاهيم مكانة معتدلة ، يواجه ما يسميه خزيا a scandale ، يقصد شيئا لا يسوغ التعارض : « الطبيعة/ الثقافة » الذي نقبله ، والذي يبدو أنه يتطلب محمولات Predicates الطبيعة والثقافة على السواء ، وفي

داخلها ضرورة نفيها . ويمكن النهوض بهذا النقد عبر سارين ، في « أسلوين » . إذ يمكن للمرء ، بمجرد أن تظهر محدودية مفاهيم مثل تعارض الطبيعة/الثقافة ، أن يسأل تاريخ هذه المفاهيم مسألة صرامة . وذلك هو الفعل الأول . ولن تكون مثل هذه المسألة التاريخية والمنظمة فعلاً لغويًا ( فيلولوجيا ) أو فلسفياً بالمعنى التقليدي لثانين الكلمتين . فحين يتم المرء بالمفاهيم المؤسسة لكل تاريخ الفلسفة ، فإن إعادة تأسيس هذه المفاهيم ليست من قبيل النهوض بمهمة عالم اللغة الفيلولوجي أو المؤرخ التقليدي للفلسفة . ورغم المظاهر ، يمكن أن يكون ذلك هو السيل الأكثر جسارة لبدايات الخطو إلى خارج الفلسفة . والخطو « خارج الفلسفة » أصعب في تصويره مما يتخيل هؤلاء الذين يحسبون أنهم قد فعلوا ذلك منذ وقت ضويل في طمأنينة غثالة ، والذين يزدردون الميتافيزيقا بواسطة الجسم الكامل من الخطاب الذي يدعون انفصاحهم عنه .

لكي تتجنب الأثر الذي يمكن أن يكون مجدياً للسيل الأول ، فإن الاختيار الثاني - الذي أشعر أنه أكثر نجاحاً مع الطريقة التي يختارها ليفي شتراوس - يقوم على الاحتفاظ بكل المفاهيم القديمة في مجال الاكتشاف التجريبي ، مع تعرية محدودية جوانبها المختلفة في الوقت نفسه ، والتعامل معها بوصفها أدوات يظل لها بعض الفائدة ، ولكن من غير أن تنسب إليها قيمة الحقيقة ، ودون معنى صارم ، بحيث يكون هناك استعداد للتخلي عنها وقت الضرورة إذا ظهرت أدوات أخرى أكثر نفعاً . وفي الوقت نفسه ، يتم استغلال الفاعلية النسبية لهذه المفاهيم ، واستخدامها لتدمير الآلة (Machine) القديمة التي تنتمي إليها هذه المفاهيم ، والتي هي أجزاء لها في الوقت نفسه . هكذا ، تنقد لغة العلوم الإنسانية نفسها بنفسها . ويظل ليفي شتراوس أنه يمكن هذه الطريقة أن يفصل بين المنهج والحقيقة ، بين أدوات المنهج والدلالات الموضوعية المستهدفة بهذه الأدوات . يمكن للمرء تقريباً القول إن ذلك هو الإيجاب الأولى Premiere affirmation للفي شتراوس ؛ فالكلمات الأولى في ( الأبنية الأولية للقرابة ) هي : « يبدأ المرء في فهم أن التمييز بين حالة الطبيعة وحالة المجتمع ( ونحن أميل اليوم إلى القول : حالة الطبيعة وحالة الثقافة ) في الوقت الذي ينتقل إلى أية دلالة تاريخية مقبولة ، يقدم قيمة تبرر كل التبرير

استخدامها بواسطة علم الاجتماع الحديث : فيمتها بوصفها أداة منهجية » .

ويظل ليفي شتراوس دائماً مخلصاً لهذا المقصد المزودج : أن يحفظ - بوصفه أداة - ما يقوم بنقد قيمة الحقيقة فيه .

فمن ناحية ، يستمر ، فعلاً ، في تنفيذ قيمة تعارض الطبيعة/الثقافة . إذ بعد مضي أكثر من ثلاثة عشر عاماً على كتاب ( التأسيس الأولية للقرابة ) Les Structures élémentaires de la parenté ، يكرر كتاب ( العقل الوحشي ) La pensée Sauvage تكراراً أميناً أصداء النص الذي سبق انتباهه . إن التعارض بين الطبيعة والثقافة ، الذي سبق أن أبحث عليه ، يبدو ، اليوم ، على أنه يقدم قيمة مهيمنة قيمة منهجية قبل كل شيء . وهذه القيمة المنهجية ليست متأثرة بلاقيستها « الأنطولوجية » ( إن جاز لنا القول ، ما لم نشكك في هذا المصطلح ) : « لا يكفى أن تستوعب إنسانية شاملة إنسانيات مخصوصة ؛ فإن هذا المعنى الأول يهد الطريق لساع أخرى . . . تقع في نطاق العلوم الدقيقة والطبيعة : إعادة إدماج الثقافة في الطبيعة ، وأخيراً ، إعادة إدماج الحياة في الوحدة الشاملة لشروطها الفيزيائية الكيميائية » ( ص ٣٢٧ ) .

ومن ناحية أخرى ، وفي كتاب ( العقل الوحشي ) نفسه ، يقدم ليفي شتراوس فيما يسميه « الموالفة » bricolage ، ما يمكن أن نسميه خطاب هذا المنهج . الموالف bricoleur فيما يتناول ليفي شتراوس ، هو الشخص الذي يستخدم « الوسائل المتاحة » ، أي الأدوات التي يجدها طوعاً وبغيره ، والتي هي موجودة بالفعل ، والتي لم تدركها عين من قبل لاستخدامها فيما تستخدم له ، والتي يحاول المرء بالإصابة والخطأ تكييفها ، دون أن يتردد في تغييرها حين يبدو الأمر ضرورياً ، أو يحاول المرء تجربة العديد منها في وقت واحد ، حتى لو كان شكلها وأصلها متغيرين في الخواص . . . وهلم جرا . وعلى هذا الأساس ، فهناك نقد للغة في شكل موالفة bricolage ، وقد أصبح من الممكن القول إن الموالفة هي اللغة النقدية نفسها . وأنا أفكر في المثال الذي كتبه ج . جينيت عن « البنيوية والنقد الأدبي » والذي نشر تكريماً للفي شتراوس في عدد خاص من أعداد مجلة ( القوس ) L'arc ( عدد ٢٦ عام ١٩٦٥ ) حيث يقرر أن

أقول منذ البداية - في الوضع نفسه الذي يعزوه إلى خطاب الخاص عن الأساطير ، إلى ما يسميه « أسطورياته » . هنا ، ينعكس خطابه عن الأسطورة على نفسه وينقد نفسه بنفسه . ومن الواضح أن هذه اللحظة ، هذه الحقة النقدية ، ذات صلة بكل اللغات التي تشترك في مجال العلوم الإنسانية . ماذا يقول ليفي شتراوس عن أسطورياته ؟ خلال هذا الذي يقوله نعيد اكتشاف الميزة ( القوة ) الخاصة بالموالفة . وبالفعل ، فما يبدو باهراً إلى أبعد حد في هذا المسعى النقدي وراء وضع جديد للخطاب هو التخلّي المعلن عن كل إشارة إلى مركز Centre ، إلى ذات Subject ، إلى مرجع reference متميز ، إلى منشأ Origine ، أو إلى أى أصل مطلق archie . ويمكن تتبع موضوع ( تيمة ) هذا التخلّي عن المركز عن خلال كل « مفتاح » كتابه الأخير ( المظهر والنمى ) ، وأرصد بعض النقاط البارزة القليلة ، ليس غير ، في هذا « المفتاح » .

أولاً : يقر ليفي شتراوس أن أسطورة البورورو التي يستخدمها في كتابه بوصفها « الأسطورة - المرجع » لا تستحق هذه التسمية أو هذه المعاملة ، فالاسم خادع ، واستخدام الأسطورة غير سليم ، ولا تستحق هذه الأسطورة ميزة المرجعية أكثر من غيرها من الأساطير .

« في الواقع ، إن أسطورة البورورو Bororo التي نخصها منذ الآن باسم الأسطورة - المرجع ، كما سأحاول أن أوضح ، ليست سوى تحويل قسري على وجه التقريب لغيرها من الأساطير المتأصلة في المجتمع نفسه ، أو مجتمعات متباعدة بشكل أو بآخر . ومن ثم ، يحق لي أن أختار - نقطة لانطلاق - أية أسطورة تمثل المجموع . ومن هذا المنظور ، فإن الانتماء بالأسطورة - المرجع لا يعتمد على خاصيتها النمطية ، ولكن - بالأحرى - على وضعها غير القياسي وسط المجموع » ( ص ١٠ ) .

ثانياً : ليس هناك وحدة أو مصدر مطلق للأسطورة . إن بؤرة الأسطورة أو مصدرها هما دائماً من قبيل الظلال أو التقديرات الخداعة غير المحققة أو الموجودة ابتداء . إن كل شيء يبدأ بالبنية ، التشكل أو العلاقة . والخطاب الدائر حول هذه البنية التي لا مركز لها ، أى الأسطورة ، هو نفسه خطاب

تحليل الموالفة يمكن تطبيقه كلمة كلمة على النقد عامة ، و « النقد الأدبي » بخاصة . ( أعاد كتابته في « صرر » منشورات Seuil ص ١٤٥ ) .

إذا سمي المرء موالفة ضرورة استعارة مفاهيم من ميراث متلاحم تقريباً أو متهدم ، فيجب القول إن كل خطاب هو موالفة . إن المهندس الذي يضعه ليفي شتراوس في تعارض مع المؤلف bricoleur ، يجب أن يكون هو الذي يبنى الوحدة الشاملة للغة ، وتراكيبه ، ومعجمه . ولكن المهندس ، بهذا المعنى ، أسطورة . فالذات التي يفترض أنها الأصل المطلق لخطابها الخاص ، والمفترض أنها تبنى هذا الخطاب ، من لا شيء « و « من الخامة كلها » ، تكون خالقة للفعل على هذا النحو ، أى الفعل نفسه . ولذلك ، فإن فكرة المهندس المفترض انقطاعه عن كل أشكال الموالفة إنما هي فكرة لاهوتية ( ثيولوجية ) ، وحيث إن ليفي شتراوس يجبرنا ، في موضوع آخر ، أن الموالفة شعرية أسطورية ، فمن المحتمل أن يغدو المهندس أسطورة أنتجها المؤلف . ومنذ اللحظة التي تتوقف فيها عن الاعتقاد بمثل هذا المهندس ، والاعتقاد في خطاب ينقطع عن الخطاب التاريخي المطلق ، وذلك بمجرد التسليم بأن كل خطاب متناهٍ مقيد بموالفة بعينها ، وأن المهندس والعالم جنسان من نوع المؤلف ، فإن فكرة الموالفة نفسها ، عندئذ ، تغدو مهددة ، إذ يتفكك الاختلاف الذي تتخذ معناها منه .

ويفضى بنا ذلك إلى الحيط الثاني الذي يمكن أن يبدنا فيما يُحل هنا .

إن ليفي شتراوس لا يصف الموالفة بوصفها نشاطاً فكرياً ، بل بوصفها نشاطاً أسطورياً شعرياً . ويفرأ المرء في ( العقل الوحش ) : « إن التأمل الأسطوري كالموالفة على المستوى التقني ، يمكن أن يصل إلى نتائج باهرة ، غير متوقعة ، على المستوى الفكري . والعكس صحيح في الوقت نفسه ، فالخاصية الأسطورية الشعرية للموالفة يتم التنويه بها غالباً » ( ص ٢٦ ) .

ولكن ليس المسعى المتميز لليفى شتراوس ، ببساطة ، أنه يقدم ، خاصة في أحدث أبحاثه ، علماً بنيويًا أو معرفيًا بالأساطير والنشاط النهجي . إن مسعاه يبدو ، بالمثل - وقد

بلا ذات أو مركز مطلق . ولكي لا نخزل التعريف في شكل وحركة الأسطورة ، فلا بد من تجنب العنف الذي يكمن في تعيين مركز لغة تصف بنية بلا مركز . ولذلك ، بغدو ضروريا ، في هذا السياق ، أن ننتع عن الخطاب العلمى أو الفلسفى ، أن نتخل عن النظام المعرفى L'épistémé الذى يتطلب العودة ، والذى هو المطلب المطلق للعودة : إلى المصدر ، إلى المركز ، إلى الأساس ، إلى المبدأ ، وما إلى ذلك . وبخلاف الخطاب المعرفى ، فإن الخطاب البيرى عن الأساطير ، الخطاب الأسطورى المنطقى ، عليه أن يكون له شكل ما يتحدث عنه ، هذا ما يقوله ليفى شتراوس في ( انظهور والنشوء ) Mythologique.I. Le Cru et le Cuit ، حيث أود أن أتبس منه فقرة طويلة متميزة :

« فعليا ، تفرض دراسة الأساطير مشكلة منهجية ، بسبب أنها لا تعمل وفق المبدأ الديكارتي في تقسيم المشكلة إلى عدد من الأجزاء الضرورية خليها ؛ إذ لا توجد غاية حقيقية أو مصطلح للتحليل الأسطورى ، ولا وحدة سردية يمكن الإمساك بها في نهاية عمل التفكير . إن الموضوعات ( التيمات ) تتضاعف إلى ما لا نهاية . وعندما نعتقد أننا ذككتنا بعضيا من بعض ، وأبقيتها منفصلة ، فإننا نكتشف أنها تتجمع مرة أخرى ، مستجابة إلى إغراء روابط غير متوقعة . ويرتب على ذلك أن وحدة الأسطورة هي وحدة متحركة ومستقطبة ، إنها لا تعكس حالة أو لحظة من الأسطورة قط ، فهي ظاهرة تحليلية يتضمنها معنى التفسير . ودورها أن تعطى شكلا تركيبيا للأسطورة ، وتعرف ، انحلاها إلى نوضى من التناقض ، وبذلك ، يمكن القول إن علم أو معرفة الأساطير ، إنما هو علم أو معرفة ارتدادية anaclastic ، مستخدمين هذا المصطلح التديم بأوسع معنى يسمح به اشتقاقه ، علم يتيح في تحديده دراسة الإشعاعات المنعكسة جنبا إلى جنب الإشعاعات المنكسرة . ولكن ، على التقيض من التأمل الفلسفى ، الذى يدعى العودة إلى مصدره ، فإن التأملات المطروحة هنا انعكاسات تتصل بإشعاعات ليس لها بؤرة فعلية . . . . كان على مشروعى ، بإيجازه

البالغ وطوله البالغ ، في حاجته إلى محاكاة الحركة التلقائية للتفكر الأسطورى ، أن يدعن إلى مطالبه ، وأن يحترم إيقاعه . وهكذا ، بغدو هذا الكتاب عن الأساطير ، بطريقته ، أسطورة » .

يكرر هذا التأكيد بعد ذلك بقليل ( في ص ٢٠ ) : « ما دامت الأساطير نفسها تعتمد على شفرات من نظام ثان ( شفرات النظام الأول هي التي تتكون منها اللغة ) فإن هذا الكتاب يقدم المسودة الأولية لشفرة من نظام ثالث ، من شأنها تأمين الإمكان المتبادل لترجمة العديد من الأساطير . وذلك هو السبب في أننا نكون على صواب عندما نعد الكتاب أسطورة : أسطورة علم الأساطير ، على نحو ما » .

هذا الغياب لأى مركز فعل أو ثابت في خطاب الأساطير أو علمها ، يبرر تبريرا واضحا النموذج الموسيقى الذى اختاره ليفى شتراوس في تأليف الكتاب ؛ فغياب المركز ، هنا ، غياب للذات وغياب للتعريف : « هكذا تبدو الأسطورة والعمل الموسيقى كأنها قائدا أوركسترا ، المستمعون إليها مؤدون صامتون . وإذا طرح أحد السؤال عن موضع وجود البؤرة الخفية للعمل ، فيجب الإجابة بأن هذا التحديد غير ممكن ، فالموسيقى وعلم الأساطير يضعان الإنسان في مواجهة موضوعات افتراضية ظلالها وحدها هي الفعلية . . . الأساطير بلا مؤلفين » ( ص ٢٥ ) .

وهكذا ، في هذه النقطة ، نتخذ الموالفة الإثنوجرافية لنفسها ، عمداً ، وظيفة أسطورية شعرية . ولكن ، بالمنطق نفسه ، فإن هذه الوظيفة تجعل المطلب الفلسفى أو المعرفى للمركز يبدو أسطوريا ، أى بوصفه وهما تاريخيا .

ومع ذلك ، فحتى لو سلم المرء بضرورة ما فعله ليفى شتراوس ، فإننا لا نستطيع تجاهل مخاطره ؛ فإذا كان علم الأساطير أسطورى الشكل ، فهل تتكافأ كل الخطابات عن الأساطير؟ وهل يكون علينا التخل عن أى مطلب معرفى يسمح لنا بالتمييز بين خصائص متعددة من الخطاب عن الأسطورة ؟ ذلك سؤال تقليدى ، ولكنه حتمى . وليس هناك

إحصاء شامل لأساطير جنوب أمريكا ، قبل تحليل هذه الأساطير ، يقعون في لبس خطير فيما يتصل بطبيعة هذه الوثائق ودورها . فمجموع أساطير شعب من الشعوب هو من قبيل نظام الخطاب . ولا يغلق هذا المجموع قط ، شريطة أن لا يفترض هذا الشعب فيزيقيا أو أخلاقيا . ولذلك فمثل هذا النقد يساوي توبيخ اللغوى على كتابة قواعد للغة دون تسجيل الرحلة الشاملة للكلمات المتلفظ بها منذ أن وجدت اللغة ، ودون معرفة التبادلات اللفظية التي تبقى ما ظلت اللغة باقية ، إذ تثبت التجربة أن عدداً قليلاً من الجمل يختار على نحو عشوائي ، يتيح للغوى أن يضع قواعد للغة التي يدرسها ، بل إن النحو الجزئي أو التخطيط للنحو يقدم كلاهما معارف قيمة في حالة اللغات المعروفة . ولا تحتاج التراكيب Syntax إلى أن تنتظر حتى يكون من الممكن تعداد سلسلة غير محدودة نظرياً عن الأحداث كي تصبح ظاهرة ، ذلك لأن التراكيب تقوم على كيان من القواعد التي توجه توليد هذه الأحداث . وتركيب أساطير جنوب أمريكا هي ، تحديداً ، ما أردنا أن نرسم أولى خطواته . وإذا ظهرت نصوص جديدة تشرى الخطاب الأسطوري ، فإن ذلك يتيح فرصة لمراجعة هذا ، أو تعديل هذا النهج الذي تشكلت فيه قواعد نحوية بعينها ، فرصة لتبذ بعض هذه القواعد ، وفرصة لاكتشاف قواعد جديدة . ولكن المطالبة بخطاب أسطوري شامل لا يمكن بأي حال أن تكون مأخذاً علينا . فقد رأينا أن مثل هذا المطلب لا معنى له ، ( ص ١٥ - ١٦ )

ولذلك نجد التوحيد الشامل Totalization على أنه بلافائدة مرة ، وأخرى على أنه مستحيل . ويتج ذلك ، بالقطع ، عن أن هناك نهجين في إدراك محدودية التوحيد الشامل . وأؤكد ، مرة أخرى ، أن هذين التحيدين يشتركان في الوجود ، على نحو ضمني ، في خطابات ليفي شتراوس . ويمكن الحكم على التوحيد الشامل بالاستحالة في الأسلوب الكلاسي ؛ حيث يشير المرء إلى المسعى التجريبي لذات أو خطاب محدود لا جدوى منه ، ويبحث لاهت عن ثراء لا محدود لا يمكن السيطرة عليه . وهناك الكثير من الكلام في

إجابة عنه - ولا أعتقد أن ليفي شتراوس يجيب - ما ظلت مشكلة العلاقة بين المكون الفلسفي Philosophème أو المكون النظري Theoreme ، من ناحية ، والمكون الأسطوري Mythème أو المكون الأسطوري الشعري Mythopoeim(e) ، من ناحية أخرى ، غير مطروحة صراحة . وليست تلك مشكلة صغيرة ؛ ذلك لأنه بسبب عدم الطرح الصريح لهذه المشكلة ، فإننا ندين أنفسنا على تحويل المخالفة المزعومة للفلسفة إلى خطأ غير مدرك في داخل الحقل الفلسفي . وسوف تغدو النزعة التجريبية empiricism هي الجنس الذي تكون فيه هذه الأخطاء بمثابة أنواع له . وتتحول المفاهيم عبر الفلسفية إلى ألوان من السذاجة الفلسفية . ويمكن للمرء أن يقدم أمثلة عديدة لتوضيح هذا الخطر : مفاهيم العلامة والتاريخ والحقيقة وما إلى ذلك . وما أريد تأكيده ، تماماً ، هو أن الرحلة إلى خارج نطاق الفلسفة لا تقوم على قلب صفحة الفلسفة ( التي تنحدر إلى تفلسف سقيم ) بل على المضى في قراءة الفلاسفة بطريقة معينة . إن الخطر الذي أتحدث عنه ، دائماً ، هو ما يفترضه ليفي شتراوس ، وهو نفسه ثمرة مسعاه . لقد سبق أن قلت إن النزعة التجريبية هي المولد الذي تولد عنه كل الأخطاء التي تهدد الخطاب الذي يستمر ، كما يحدث في حالة ليفي شتراوس على وجه الخصوص ، في رغبته أن يكون خطاباً علمياً . وإذا أردنا تحديد مشكلة النزعة الإمبريقية والموافقة في العمق ، فقد تنتهي سريعاً إلى مجموعة من القضايا المتناقضة تماماً ، من حيث العلاقة بوضع الخطاب في علم الإثنوجرافيا البنيوية . فمن ناحية تدعى البنيوية ، بحق ، أنها نقد للنزعة التجريبية . ولكن ليس هناك ، في الوقت نفسه ، كتاب واحد أو دراسة من دراسات ليفي شتراوس لا تقدم نفسها بوصفها مقالاً تجريبيياً يمكن إكماله أو نقضه بواسطة معلومات جديدة . ودائماً يتم اقتراح المخططات البنيوية بوصفها فرضيات ناتجة عن كم محدود من المعلومات التي تخضع إلى دليل التجربة . ويمكن استخدام العديد من النصوص لتوضيح هذه المصادرة Postulation المزدوجة . ودعوني أرجع مرة أخرى ، إلى مفتاح ( المظهر والنسب ) حيث يبدو واضحاً أن سبب ازدواج هذه المصادرة يرجع إلى أنها ، هنا ، مسألة لغة على لغة :

« إن النقاد الذين يؤاخذونني على عدم البدء ، بعمل

بذلك - ضروري تماماً لكي يمكن ، إجمالاً ، أن يظل الدال المتاح ، والمطلوب المرصود في علاقة الإكمال بينهما *Complémentarité* التي هي بالذات شرط استخدام الفكر الرمزي » .

ولاشك أنه يمكن توضيح أن هذه الحصة الإكمالية للدلالة هي أصل المعدل الإحصائي *ratio* نفسه . وتعاود الكلمة الظهور بعد ذلك بقليل بعد أن يذكر ليفي شتراوس « هذا الدال العائم الذي هو حق العبودية لكل فكر محدود » :

« بكلمات أخرى - ولتخذ هادياً مما أدركه موس من أن كل الظواهر الاجتماعية يمكن للغة استيعابها - فإننا نرى في المانا *mana* ، والواكون *wakan* ، والأوراندا *Oranda* ، وغيرها من المصطلحات من النوع نفسه ، التعبير الواعي عن وظيفة دلالية ، دورها أن تتيح للفكر الرمزي أن يعمل بغض النظر عن التناقض الكامن فيها . بهذه الطريقة ، نشرح التناقضات التي لا تتحل في الظاهرة المتصلة بهذا المصطلح ... ونشرح في الوقت نفسه القوة والفعل ، الكيف والحالة ، الاسم والفعل ؛ المجرى والمحسوس ، الكل الوجود والمتمركز في محل . والواقع أن المانا *mana* هي كل هذه الأشياء بالفعل . ولكن أليس ، تحديداً ، بسبب أن المانا ليست شيئاً من ذلك : هل هي شكل بسيط أو رمز خالص لو شيئاً الدقة ، وإذن قابلة لأن تشحن بأي نوع من المحتوى الرمزي ؟ وفي نسق الرموز الذي تؤمسه كل الكونيات *Cosmologies* يمكن للمانا ، تماماً ، أن تكون قيمتها الرمزية صفراً ، مما يعني القول إنها علاقة تميز ضرورة المحتوى الرمزي الإجمالي [ التأكيد من عندي ] بما يكون المدلول مشحوناً به فعلاً ، ولكن الذي لا يقبل أي قيمة مطلوبة إلا بشرط أن تظل هذه القيمة جزءاً من الذخيرة المتاحة وليست مصطلح مجموعة *a group-term* كما يلعب علماء الصوتيات التطبيقية

ذلك ، أكثر مما يمكن أن يقوله المرء . ولكن عدم التوحيد الشامل يمكن أن يتحدد بطريق آخر ، ليس من وجهة نظر مفهوم المحدودية الذي يعزونا إلى النظرة التجريبية ، ولكن من وجهة نظر مفهوم اللعب . وإذا لم يعد للتوحيد الشامل أي معنى ، فإن ذلك ليس بسبب لا محدودية حقل لا يمكن تغطيته بنظرة محدودة أو خطاب محدود ، ولكن لأن طبيعة الحقل - أعني اللغة واللغة المحدودة - تستبعد التوحيد الشامل . هذا الحقل هو حقل لعب في حقيقة الأمر ، مما يعني القول إنه حقل استبدالات لا محدودة في مجموع محدود مغلق . ويتيح هذا الحقل هذه الاستبدالات اللامحدودة لأي شيء إلا لأنه محدود ، أي أنه بدل أن يكون حقلاً لا ينضب ، كما في الفرضية التقليدية ، وبدل أن يكون غاية في الاتساع ، يظل هناك شيء مفقود منه : مركز ينهي ويؤسس لعب الاستبدالات . يمكن للمرء أن يقول - مستخدماً استخداماً صارماً تلك الكلمة التي تنطس دائماً دلالتها الفضائية في الفرنسية - إن هذه الحركة من اللعب التي يسمح بها افتقاد أو غياب المركز أو الأصل هي حركة إكمال . ولا يستطيع المرء تحديد المركز ، وإنهاء التوحيد الشامل ، ذلك أن العلامة التي تحل مكان المركز أو التي تكمله والتي تأخذ مكانه في غيابه - هذه العلامة تضيف نفسها ، أو تقع بالإضافة مرات ومرات ، بوصفها تكملة *Supplement* . إن حركة الدلالة تضيف شيئاً ، هو سبب حقيقة مؤداها أنه يظل هناك ما هو أكثر دائماً ، ولكن هذه الإضافة إضافة عائمة ؛ لأنها تؤدي وظيفة بديلة تكمل غياب المدلول . ورغم أن ليفي شتراوس لا يؤكد استخدامه لكلمة إكمالي *Supplementary* ، ما أفعله في هذا المقام من تأكيد اتجاهين مركبين في المعنى على نحو غريب ، فليس من المصادفة أنه يستخدم هذه الكلمة مرتين في ( مقدمة إلى أعمال مارسيل موس - Marcel Mauss ) في النقطة التي يتحدث فيها عن « وفرة الدال في علاقته بالمدلولات التي يمكن أن تشير إليها هذه الوفرة » :

« في السعي إلى فهم العالم ، وبسبب ذلك ، كان في طوع عيني الإنسان دائماً دلالة فائضة يقسمها على الأشياء حسب قوانين الفكر الرمزي التي تقع مهمة دراستها على عاتق علماء الإثنولوجيا واللغة . هذا التوزيع للحصة الإكمالية *ration supplémentaire* - لو جاز وصفه

لقد فهم علم التاريخ ، دائماً ، بوصفه حركة استرجاع للتاريخ ، أى بوصفه تحولاً بين حاضرين . ولكن إذا كان من المقبول الشك في هذا المفهوم للتاريخ ، فهناك خطر التفهق إلى نزعة لاتاريخية anhistoricism من غط كلاسى حين يحتزل المفهوم دون نص مباشر على المشكلة التى أشير إليها هنا ، مما يعنى القول بالتفهق فى لحظة حتمية من تاريخ الميتافيزيقا . والمثل على ذلك هو الشكلية الجبرية للمشكلة على نحو ما أراها . وعلى نحو أكثر عياناً ، فإن علينا أن نفر بأن احترام البنائية ، فى أعمال ليفى شتراوس ، احترام الأصالة الداخلية للبنية ، يفرض تحييد الزمان والتاريخ .

إن ظهور بنية جديدة من نسق أصلى ، على سبيل المثال ، يتسج ، دائماً ، بواسطة انقطاع هذه البنية عن ماضيها ، وأصلها ، وسببها ، فذلك هو شرط التعين البنائى لهذه البنية . ولذلك ، لا يمكن للمرء أن يصف ما يخص التنظيم البنوي إلا بأن يغفل فى لحظة هذا الوصف نفسها ، أو ضاعه الماضية : بأن يكف عن تأمل مشكلة الانتقال من بنية إلى أخرى ، ويضع التاريخ بين قوسين . ولاغنى عن مفهوم المصادفة والانقطاع فى هذه اللحظة البنوية . والواقع أن ليفى شتراوس يلجأ إلى هذين المفهومين ، حين يتناول ، على سبيل المثال ، بنية الأبنية ، اللغة التى يقول عنها ، فى ( تقديم أعمال مارسيل موس ) إنها « لا تولد إلا فجأة فى اقتلاع رهيب » :

« أياً كانت لحظة اللغة أو ظروف ظهورها فى مجال الحياة الحيوانية ، فإنها لا يمكن أن تولد إلا فجأة فى اقتلاع رهيب . إذ لا يمكن أن تشرع الأشياء فى الدلالة على نحو تدريجى . ويحدث عبور من مرحلة لا معنى فيها لشيء ، إلى مرحلة يكتسب فيها كل شيء معنى ، باتباع تحول الدراسة مما ليس مجال اهتمام العلوم الاجتماعية إلى ماهو ، بالأحرى ، مجال اهتمام علم الأحياء وعلم النفس » .

هذا الموقف لم يمنع ليفى شتراوس من الاعتراف ببطء عملية التضج ، الكدح المستمر للتجولات الوقائعية ، التاريخ ( ومثال ذلك فى كتابه « العرق و التاريخ » ) ولكن كان عليه أن يفعل ما فعله جان جاك روسو ، وهوسرل ، و « أن يتخلص من كل الوقائع » فى اللحظة التى يرغب فيها استرداد

الفونيمات الأخرى فى الفرنسية ، من حيث إنه لا يستلزم خصائص خلافية ولا قيمة صوتية ( فونوطيقية ) مطردة . وعلى العكس ، فإن الوظيفة الصحيحة للفونيم الصفرى هى معارضة غياب الفونيم ، [ ياكوبسون وج. لوتز ( ملاحظات على الأنماط الفونيمية الفرنسية ) ، مجلة ( الكلمة ) ، جزء ٥ ، عدد ٢ ، أغسطس ١٩٤٩ ، ص ١٥٥ ] . وبالمثل ، فإننا إذا خططنا للمفهوم الذى أفرجه هنا ، يمكن القول إن وظيفة مصطلحات من مثل « المئات » هى أن تعارض مع غياب الدلالة دون أن تستلزم بنفسها أى دلالة خاصة ( ص ١ والملاحظة ) .

وهكذا فإن وفرة الدال ، خاصيته الإكمالية ، أمر ناتج عن محدودية ، أعنى أمراً ناتجاً عن غياب يجب تكملته .

يمكن أن يفهم ، الآن ، سبب أهمية مفهوم اللعب فى نص ليفى شتراوس . إن إشاراته إلى كل ألوان الألعاب ، خصوصاً الروليت ، متكررة على نحو لافت ، خصوصاً فى كتب ( محادثات ) و ( العرق والتاريخ ) و ( العقل الوحش ) . هذه الإشارات إلى اللعب هى ، دائماً ، مكتفة بالتوتر .

وهى فى توتر مع التاريخ أولاً . وتلك مشكلة تقليدية ، أصبحت اعتراضاتها بالية ومستهلكة . وأشير إلى ما أرى فيه شكلية المشكلة . عندما يحتزل ليفى شتراوس التاريخ فإنه يعالجه كما لو كان يستأهل مفهوماً متواطئاً ، دوماً ، مع الميتافيزيقا الغائية والكونية ( الاسكاتولوجية ) : بكلمات أخرى ، متواطىء - على نحو متناقض - مع فلسفة الحضور التى وقر الإيمان بأن التاريخ يمكن أن يعارضها . إن موضوعاتية thematic النزعة التاريخية برغم ما يبدو عليها من أنها الوافد المتأخر فى الفلسفة كان يستلزمها ، دائماً ، تحييد الوجود بوصفه حضوراً . وسواء استغلنا فقه اللغة التاريخى ( الإيتمولوجيا ) أو لم نستخدمه ، وبرغم الخصومة القديمة التى أقامت التعارض بين دلالتى النظام المعرفى ( الإبتسيا ) والتاريخ ( historia ) فيمكن الإبانة عن أن النظام المعرفى يتسبب دائماً فى التاريخ ، حين يكون التاريخ وحدة الصيرورة دائماً ، بوصفه تقاليد للحقيقة أو تطور العلم أو المعرفة التى تنتج إلى تملك الحقيقة فى الحضور وحضور الذات ، وتنتج إلى المعرفة فى وعى بالذات .



تعين بنية ما . فهو ، مثل روسو ، لا بد له من أن يدرك ، دائماً ، أصل البنية الجديدة على هيئة كارثة - انقلاب من الطبيعة في الطبيعة ، انقطاع طبيعي للسياق الطبيعي ، انحراف عن الطبيعة .

والى جانب توتر اللعب مع التاريخ ، هناك أيضا توتر اللعب مع الحضور . اللعب هو تغزيق الحضور وحضور عنصر هو ، دائما ، إشارة دالة استبدالية منقوشة في نظام الاختلافات وحركة سلسلة . اللعب ، دائما ، تفاعل الغياب والحضور ، ولكن بشرط أن يتم إدراكهما إدراكا جذريا ، إذ يجب التفكير في اللعب قبل التفكير في بديل الحضور والغياب ، ويجب إدراك الوجود being بوصفه حضوراً أو غياباً يبدأ بإمكان اللعب وليس العكس . لو أن ليفي شتراوس ، أفضل من أى واحد غيره ، جلب إلى الضوء لعب التكرار وتكرار اللعب ، فإن المرء لن يدرك في عمله نوعاً من أخلاق الحضور ، أخلاق الحنين إلى الأصول ، أخلاق المنشأ والبراءة الطبيعية ، لنقاء الحضور وحضور الذات في الكلام - أخلاق ، حنين ، بل حتى الندامة التي يطرحتها على أنها الدافع لمشروعه الإثنولوجي ، حين يتحرك صوب المجتمعات القديمة ، المجتمعات المثالية في عينيه . وهذه النصوص معروفة .

من حيث هو انعطافة إلى حضور ، ضائع أو مستحيل ، لغياب الأصل ، فإن هذا التوجه البنوي إلى موضوع الأبية immediateness المكسورة إنما هو الوجه الخزين ، السلبي ، الخبئي ، الذنبى ، الوجه الروسوى ( نسبة إلى جان جاك روسو ) للتفكير في اللعب ، ووجهه الآخر مفهوم الإيجاب

affirmation عند نيته - الإيجاب ، الفرح للعب العالم ، بلا حقيقة ، دون أصل ، الإيجاب المقدم إلى فعل التفسير . وعندئذ ، يحدد هذا الإيجاب اللامركز من مناح آخر بالقياس إلى كونه فقداناً للمركز . ويلعب اللعبة دون حماية . ذلك لأن هناك لعباً راسخاً : مداه استبدال الأجزاء المغطاة والموجودة ، الأجزاء الحاضرة . وفي المصادفة المطلقة ، بذعن الإيجاب كذلك إلى الاحتمية التوليدية ، إلى المغامرة الجبل للعرق .

هناك ، إذن ، تفسيران للتفسير ، للبنية ، للعلامة ،

للعب . أحدهما يسعى إلى فك شفرة ، يحلم بفك شفرة حقيقية أو أصل متحرر من اللعب ومن نظام العلامة ، ويعيش كالمثني ضرورة التفسير . والآخر الذي لم يعد يتجه صوب الأصل ، يوجب اللعب ، ويحاول أن يعبر إلى ما يجاوز الإنسان والإنسانية ، ما يجاوز اسم الإنسان ، اسم الكائن الذي حلم بالحضور الكامل طوال تاريخ الميتافيزيقا وثيولوجيا الوجود - بكلمات أخرى ، خلال تاريخ تاريخه كله - حلم بأساس يعيد تأكيد أصل وغاية اللعبة . إن التفسير الثانى للتفسير الذى يرشدنا إليه نيته لا يبحث في علم ( الإثنوجرافيا ) - كما يرغب ليفي شتراوس عن « إلهام إنسانية جديدة » ( مرة أخرى من « مقدمة إلى أعمال مارسيل موس » ) .

هناك إشارات أكثر من كافية ، اليوم ، للإيجاء بأننا يمكن أن ندرك أن هذين التفسيرين للتفسير - اللذين هما متناقضان تماماً حتى لو عشناهما معا وصالحنا ما بينهما في اقتصاد غامض . يشتركان في المجال الذى نسميه - بأسلوب إشكالى - العلوم الإنسانية .

من جانبى ، ويرغم أن هذين التفسيرين يجب أن يقرأ باختلافهما ، ويؤكداه ، وأن يحددا عدم قابليتهما للاختزال ، فإن لا أومن أن هناك اليوم مسألة اختيار ، أولا - لأننا هنا في إقليم ( وأقول ، مؤقتا ، في إقليم من التاريخانية ) تبدليه مقولة الاختيار ثانوية على وجه الخصوص ، وثانيا - لأن علينا أن نحاول تصور الأرضية المشتركة ، وإرجاء différence الاختلاف difference الذى لا يمكن اختزاله . وهناك سؤال ، سموه تاريخيا إذا شئتم ، سؤال عن ما نلمحه اليوم فحسب من حل Conception وتكون formation وحل gestation ومخاض labor . وأعترف أنى استخدم هذه الكلمات بالنظر إلى عمل إنجاب الأطفال ، ولكن بالنظر ، أيضا ، إلى أولئك الذين ، في شركة لا أمتنع نفسى منها ، يرفضون النظر في وجه مالا يمكن تسميته ، وجه الذى يدعو إلى نفسه ، وهو قادر على ذلك ، من حيث هو شئ ضرورى حين تكون الولادة وشيكة ، وجه الذى لا يدعو إلى نفسه إلا تحت جنس اللانجس ، فى الشكل غير المتشكل ، والأخرس والناسىء والرهيب للهولة .

Jean Hyppolite

جان إيبوليت :

أود ، ببساطة ، أن أسأل ديريدا الذي أعجبني عرضه ومناقشته ، عن شرح لما هو ، بلا شك ، النقطة التقنية لمنطلق عرضه . أعني سؤالاً عن مفهوم مركز البنية ، أو ما يمكن أن يعنيه المركز . عندما أتناول ، على سبيل المثال ، بنية بعض المجموعات الجبرية ، أين المركز ؟ هل المركز معرفة القواعد العامة التي تتيح لنا ، بعض الشيء ، أن نفهم تفاعل العناصر ؟ أم المركز عناصر بعينها تتمتع بامتياز خاص داخل المجموعة ؟ سؤال ، فيما أظن ، وثيق الصلة بالموضوع ، مادام المرء لا يمكن أن يفكر في البنية دون مركز ، والمركز نفسه بلبنية destructured ، أليس كذلك ؟ - المركز غير مبنى .

أظن أن لدينا الكثير الذي نتعلمه إذا درسنا علوم الإنسان ، لدينا الكثير لتعلم من العلوم الطبيعية . إنها أشبه بصورة للمشكلات التي نضعها ، بدورنا ، لأنفسنا . مع آينشتاين Einstein ، على سبيل المثال ، نشاهد نهاية نوع الامتياز الخاص بالدليل التجريبي . وفي هذا الصدد ، نرى ثابتاً Constant يظهر ، ثابتاً هو مركب من فضاء - زمن ، لا يتسنى إلى أي من المجريين الذين يعيشون التجربة ، ولكن الذي ، بطريقة ما ، يهيمن على كل التركيب ؛ وهذه الفكرة عن الثابت - هل هي المركز ؟ لكن العلوم الطبيعية مضت أبعد من ذلك . إنها لم تعد تبحث عن الثابت . إنها ترى أن هناك أحداثاً ، غير ممكنة نوعاً ، تحدث - لفترة - بنية وثباتاً (invariability) . هل الأمر أن كل شيء يحدث كما لو كانت هناك متغيرات بعينها ، لاثبات من أي مؤلف أو أي يد ، وتحقق فحسب - مثل قراءة فقيرة لمخطوط - بوصفها عيباً لبنية ، توجد بوصفها متغيرات ؟ هل ذلك هو الحال ؟ هل الأمر مسألة بنية هي في صميم النمط المتأصل الذي تنتجه المصادفة من حادثة بعيدة الاحتمال ، من لقاء يتضمن سلسلة من الجزئيات الكيميائية وينظمها بطريقة بعينها ، خالفاً نمطاً متأسلاً genotype سوف يتحقق ، نمطاً ضاع أصله في التغيرات - التحولات ؟ هل هذا ما تهدف إليه ؟ لأنه ، فيما يتصل بي ، أشعر أني أمضى في هذا الاتجاه ، وأنتي أجدي ذلك مثالاً - حتى عندما نتحدث عن نوع من نهاية التاريخ - تكامل التاريخي ؛ تحت شكل حدث event ، بالقدر الذي يغدو به ذلك بعيد الاحتمال ، في المركز نفسه من تحقق البنية ، ولكني أعني تاريخياً لم يعد لديه صلة بالتاريخ الأخرى ، تاريخياً ينقد نفسه دائماً في مسعاه الخاص ، حيث الأصل مُزاح على الدوام . وأنت تعلم أن اللغة التي تحدثها اليوم ، بحسب اللغة ، تتحدث عن أنماط متأسلة ، وعن نظرية معلومات . هل يمكن لهذه العلامة بلا معنى ، هذا العود الأبدى ، أن تفهم في ضوء نوع من فلسفة الطبيعة التي لا تحقق فيها الطبيعة تغيراً فحسب بل تحقق المتغير الأبدى : الإنسان ؟ إنه نوع من خطأ لابتعاث أو تشويه ينتج كائناً مشوهاً دائماً ، كائناً يكيّفه انحراف مستديم . فمشكلة الإنسان جزء من مجال أكبر ، فيه ما تريد أن تفعله ، ماتفعله بالفعل ، أعني أن فقدان المركز - وحقيقة أنه لا توجد بنية متميزة أو أصلية - يمكن النظر إليه تحت هذا الشكل نفسه الذي يستعاده الإنسان . هل هذا ما تريد أن تقول ، أم أنك ترمي إلى شيء آخر ؟ هذا سؤال آخر ، واعتذر لأنني أخذت حيزاً طويلاً من الوقت .

Jacque Derrida

جاك ديريدا :

فيما يتصل بالجزء الأخير من الملاحظات ، يمكنني القول إني على اتفاق كامل معك . ولكنك كنت تسأل سؤالاً . وأنا نفسي أسأل عما إذا كنت أعرف إلى أين أمضى . ولذلك ، سأجيب عن سؤالك بأن أقول ، أولاً ، إنني أحاول ، تحديداً ، أن أضع نفسي في نقطة لا أعرف عندها إلى أين أمضى . وفيما يتصل بهذا الفقد للمركز ، أرفض أن أقارب فكرة « اللامركز » التي لم تعد مأساة فقد المركز - هذا الحزن كلاسي . ولا أقصد القول إنني فكرت في مقاربة فكرة تجعل من هذا الفقد للمركز نوعاً من الإيجاب .

أما ماقلته عن طبيعة الإنسان وموقفه من نتائج الطبيعة ، فأظن أننا ناقشنا ذلك معاً من قبل . وأوافقك تماماً في افتراض أن هذا التحيز الذي عبرت عنه - باستثناء اختيارك للكلمات ، وهنا الكلمات أكثر من مجرد كلمات ، كما هو الحال دائماً . أعني ، بذلك ، أنني لا أستطيع تقبل صياغتك المحددة ، ذلك على الرغم من أنني لست مستعداً لتقديم بديل مجرد . وإذن ، فقد أصبح مفهوماً أنني لا أعرف إلى أين أمضى ، وأن الكلمات التي نستخدمها لا ترضيني ، وفيما عدا هذه التحفظات ، فأنا على اتفاق كامل معك .

فيما يخص الجزء الأول من سؤالك ، فإن الثابت عند آينشتاين ليس ثابتاً ، ليس مركزاً . إنه مفهوم التغيير نفسه - إنه ، أخيراً ، مفهوم اللعبة . بكلمات أخرى ، إنه ليس مفهوماً لشيء - لمركز يبدأ من مراقب يمكنه أن يسيطر على مجال - بل مفهوم اللعبة نفسه الذي أحاول تطويره في النهاية .

إيبوليت :

إنه ثابت في اللعبة ؟

ديريدا :

إنه الثابت من اللعبة . .

إيبوليت :

إنه قاعدة اللعبة .

ديريدا :

إنه قاعدة اللعبة التي لا تحكم اللعبة ؛ قاعدة اللعبة التي لا تهيمن على اللعبة . الآن ، عندما تستبدل بقاعدة اللعبة اللعبة نفسها ، فإن علينا إيجاد شيء آخر غير كلمة قاعدة rule . وإذن ، فيما يتصل بالجبر ، أظن أنه مثال تكون فيه مجموعة الأشكال الدالة أو العلامات - إذا شئت - محرومة من مركز . ولكن يمكن أن ننظر إلى الجبر من وجهتي نظر . إما بوصفه مثلاً أو مثيلاً للعبة التي لا مركز لها على الإطلاق ، تلك التي تحدثت عنها ؛ أو يمكن أن نحاول النظر إليه بوصفه مجالاً محدوداً من موضوعات مثالية ، متجعات ، بالمعنى الذي يقصد إليه هوسرل ، تبدأ من تاريخ ، من عالم الحياة Lebenswelt ، من ذات . . إلخ ، تؤسس ، تخلق موضوعاتها المثالية . ومن ثم ، علينا أن نكون قابلين لأن نصنع استبدالات ، بأن نعيد تنشيط الأصل - الذي تكون فيه الدوال التي تبدو ضائعة - هي المشتقات .

أظن أن ذلك كان طريقة التفكير في الجبر قديماً . ولعله يمكن للمرء أن يفكر فيه على نحو مغاير بوصفه صورة للعبة . أو غير ذلك ، يمكن للمرء أن يفكر في الجبر بوصفه مجالاً لموضوعات مثالية ، أنتجها النشاط الذي نسميه

ذاتاً أو إنساناً أو تاريخاً ، وهكذا ، نستعيد إمكانية الجبر في مجال الفكر الكلاسيكي ؛ أو غير ذلك ، ننظر إليه بوصفه مرآة غير ساكنة لعالم جبري بكل معنى الكلمة .

إيبوليت :

ما البنية إذن ؟ لا أستطيع اتخاذ مثال الجبر بعد الآن . كيف تحدد لي البنية ؟ حتى نرى أين المركز .

ديريدا :

مفهوم البنية نفسه - كما قلت في مواضع أخرى - لم يعد مرضياً لوصف تلك اللعبة . كيف تحدد البنية ؟ البنية يجب أن تكون ذات مركز . ولكن هذا المركز يمكن أن يكون فكراً ، كما كان قديماً ، مثل خالق أو كائن أو مكان ثابت طبيعي ، أو يمكن أن يكون نقصاً ، أو شيئاً يجعل « اللعب الحر » ممكناً ، بالمعنى الذي يتحدث معه المروء عن لعبة في آلة Jeux dans la machine ولعبة القطع Jeu des pièces والذي يتلقى - وذلك ما نسميه التاريخ - سلسلة تحديدات من الدوال التي بلا مدلولات ، وأخيراً ، التي لا يمكن أن تكون دوال إلا إذا بدأت من هذا النقص . ولذلك ، أرى أن ما قلته يمكن أن يفهم على أنه نقد للبنىوية بالقطع .

Richard Macksey

ريتشارد ماكسي :

قد أخرج على خطوط اللعبة (hors jeu) لو حاولت أن أحدد هؤلاء اللاعبين الذين يمكن أن ينضموا إلى فريقك في نقد الميتافيزيقا الذي تمثله نظريتك المؤقتة عن اللعبة . ومع ذلك ، فقد أدهشني التعاطف الذي يمكن أن ينظر به شخصان معاصران إلى الإمكانية الهائلة التي تدعونا أنت ونييتشه Nietzsche إلى تأملها . أفكر ، أولاً ، في الإنجاز المتأخر للمفكر يوجين فنك Eugen Fink ، الفينومينولوجي « الإصلاحى » الذي تربطه بهيدجر علاقة متضادة . فحني في الحلقات الدراسية الباكرا التي عقدت في كريفيلد Krefeld ورويمون Royaumont ، كان يستعد لمناقشة المكانة الثانوية للعالم التصوري ، ولأنه يرى الوجود Sein والحقيقة Wahrbiet والعالم Welt بوصفهم جزءاً لا يقبل الاختزال لمسألة أولية واحدة . مؤكداً أنه في كتابه ( السؤال الأولى Vor-Fragen ) وفي الفصل الأخير من كتابه عن نييتشه يحسن الفكرة الزرادشتية Zarathust عن اللعبة game بوصفها خطوة خارج ( أو وراء ) الفلسفة . ومن الشائق أن نقابل تصوره عن نييتشه وتصور هيدجر Heidegger لنييتشه أيضاً ؛ إذ يبدو لي أنك تتفق معه في الارتداد بالأولية الأخيرة للوجود Sein إلى الموجود Seiendes ، ومن ثم تحقيق بعض النتائج اللاحقة للنقد بعد الإنسان لموضوعنا المعلن ، وهو « العلوم الإنسانية » . ذلك لأنه بالتأكيد ، في « اللعب من حيث هو رمز للعالم » Spiel als Weltsymbol فإن لعبة العالم المترأسه هي ، إلى أبعد حد ، سابقة ومجهولة المصدر ، سابقة فيما يتصل بالقسمة الأفلاطونية للوجود والمظهر وفقد المركز الإنساني الشخصي .

أما الشخصية الثانية فكتاب جعل المركز المتغير لشعرية القصصية اللعبة السردية في ( ليلة إجماع ) ، ذلك المعماري وسجين المتاهات ، خالق بيرمينار Pierre Menard .

ديريدا :

أنت تفكر ، بلاشك ، في خورخي لويس بورخيس .

Charles Moraze

شارل مورازي :

مجرد ملاحظة - فيما يخص الحوار الدائر في العشرين عاماً الماضية مع ليفي شتراوس حول إمكان قواعد

grammar غير قواعد اللغة - أنا أكن قدراً كبيراً من الإعجاب لما فعله ليفي شتراوس في نظام قواعد الأسطوريات ، وأحب أن أشير إلى أن هناك قواعد أيضاً للحدث event . إن المرء يمكن أن يضع قواعد للحدث . إنها أكثر صعوبة في تأسيسها .

وأظن أننا سنبدأ في الشهور القادمة ، السنوات القادمة ، في أن نتعلم كيف يمكن أن تستن هذه القواعد أو .

بالأحرى ، هذا الجهاز من قواعد الأحداث . فهذه القواعد تقود إلى نتائج ، ويمكنني قول ذلك بالنظر إلى تجريبي الشخصية على أي حال ، أقل تشاؤماً من تلك التي تشير إليها .

Lucien Goldman

لوسيان جولدمان :

أريد القول إن أجد لديريدا - الذي لا أوافق على نتائجه - وظيفة منشطة في الحياة الثقافية الفرنسية ، ولهذا السبب أكن له التقدير . لقد قلت مرة إنه يعبد إلى ذهني ذكرى وصولي إلى فرنسا عام ١٩٣٤ . في ذلك الوقت ، كانت هناك حركة ملكية نشطة جداً بين الطلاب ، وفجأة ظهرت مجموعة تدافع عن الملكية كذلك ، ولكنها كانت تطالب بملك ميرقنجي Merovingian فعلاً .

في هذه الحركة من نفي الذات أو المركز ، إذا شئت ، التي يجلدها ديريدا بطريقة متميزة ، فإنه يقول ، بالفعل ، لكل الناس الذين يمثلون هذا الوضع : « ولكن أنت تناقض نفسك ؛ أنت لا تصل إلى النهاية . أخيراً ، في نقد الأسطوريات ، إذا أنكرت وضع ، وجود ، الناقد وضرة قول أي شيء فأنت تناقض نفسك ، لأنك ستظل السيد ليفي شتراوس الذي يقول شيئاً فإذا صنعت علم أساطير - بنيد . . . » حسناً ، كان النقد متميزاً ولا يستحق الأمر استرجاعه ثانية . ولكن إذا لاحظنا الكلمات القليلة التي أضيفت إلى النص والتي لها طابع تدميري ، فإننا يمكن أن نقاش ذلك على مستوى علم العلامة ( السيميولوجيا ) .

ولكني أريد أن أطرح على ديريدا سؤالاً : دعنا نفترض أنه بدلاً من المناقشة على أساس سلسلة من المصادرات التي تتجه إليها كل التيارات المعاصرة ، اللاعقلي والشكلية على السواء ، فإن أمامك وضعاً مختلفاً ، لنقل الوضع الجدلي . ببساطة تامة ، أنت تظن أن العلم شيء يصنعه الإنسان ، وأن التاريخ ليس خطأ ، وأن ماتسميه اللاهوت ( الثيولوجيا ) شيء مقبول ، وذلك في محاولة لعدم القول بأن العالم منظم ، لاهوت ، وأن الكائن الإنسان هو الذي يضع عصاه على إمكانية منح معين لكلمة تقاوم هذا المعنى ، عند نقطة بعينها ، في النهاية .

وأصل أو أساس الذي كان من قبل حالة غمطية للازدواج الذي نتحدث عنه ( أو - في درامة الكتابة - الفعل الذي يسجل قبل أن يكون هناك معنى ) هو شيء ندرسه اليوم ، ولكننا لا نستطيع ، بل حتى لا نريد ، النفاذ إليه من الداخل ، لأنه لا يمكن النفاذ إليه من الداخل إلا في الصمت ، بينما نحن نريد أن نفهم تبعاً للمنطق الذي نصوغه ، والذي نحاول به ، بطريقة أو بأخرى ، أن غمضي أبعد ، لا لتكشف معنى أخفاه إله ما ، بل لنمنح معنى لعالم تلك وظيفة الإنسان فيه ( وأكثر من ذلك فأنت إذا لم تعرف من أين أتى الإنسان ، فإننا لا يمكن أن نكون متيقنين على الإطلاق ، ذلك لأنه إذا كان السؤال واضحاً فإننا نعلم ، إذا قلنا إن الإنسان أتى من الله ، أن امرأ سيسأل : « ومن أين أتى الله ؟ » وإذا قلنا الإنسان أتى من الطبيعي فإن امرأ آخر سيسأل : « ومن أين أتى الطبيعة ؟ » . . . وهكذا ) . ولكننا نحن في الداخل وفي هذا الموقف . وإذا ، هل يظل هذا الموقف متناقضاً بالنسبة لك ؟

Jan kott

يان كوت :

في وقت من الأوقات ، كانت هذه العبارة للارميه تبدو دالة جداً : « رمية الزهر لن تلغى الصدفة أبداً » .  
بعد هذا الدرس الذي ألقيته علينا ، فليس من المستحيل القول « والصدفة لن تلغى رمية الزهر أبداً » .  
ديريدا :

أقول « نعم » على الفور للسيد كوت . أما بالنسبة لما قاله السيد جولدمان لي ، فإنني أشعر أنه قد عزل ، فيما قلت ، الجانب الذي أسماه تدميرياً . وأعتقد ، على أي حال ، أني كنت واضحاً تماماً فيما يتصل بحقيقة أنه ليس هناك معنى تدمير لشيء مما قلته . لقد استخدمت هنا وهناك كلمة تفكيك déconstruction التي لاهلاقة لها بالتدمير ، ويعني ذلك القول إنها ببساطة مسألة ( وهذه هي ضرورة النقد بالمعنى الكلاسيكي للكلمة ) أن نكون يقظين إلى المتضمنات ، إلى ترسيب اللغة التي نستخدمها - وليس ذلك تدميرياً . إن أومن بضرورة كل شيء يتم وحتى بما تقوم به أنت ، ولكنني لا أرى ميلاً لأن أتخلى أو أن يتخلى أي شخص عن جذرية العمل النقدي بحجة أنه يجازف بإجذاب العلم ، الإنسانية ، التقدم ، أصل المعنى ، إلخ . . وما أومن به هو أن مجازفة الجذب والإجذاب هي ، دائماً ، ثمن وضوح الفكر . أما فيما يخص الحكاية الاستهلاكية ، فقد كان لها وضع سيء على ، لأنها تحدثني بوصفي ملكياً متطرفاً ، أو « متطرفاً » كما كانوا يقولون في موطني منذ وقت ليس ببعيد ، في حين أن فهمي لما أفعل أكثر احتشاماً وتواضعاً وكلاسيكية .

فيما يتصل بإشارة السيد مورازي إلى قواعد الحدث ، يجب هنا أن أعيد سؤاله ، لأنني لا أعرف ما يمكن أن تكون قواعد الحدث .

Serge Doubrovsky

سيرجي دوبروفسكي :

أنت دائماً تحدثت عن لا - مركز - كيف يمكنك ، داخل منظورك الخاص ، أن تشرح أو ، على الأقل ، تفهم ما الإدراك ؟ لأن الإدراك هو ، تحديداً ، الطريقة التي يبدو بها العالم ذا مركز لي . وأنت تقدم اللغة بوصفها مسطحة أو مستوية . الآن ، اللغة شيء آخر مرة ثانية . إنها ، كما قال ميرلوبونتي Merleau-Ponty ، قصدية عينية . وحين أبداً من هذا الاستخدام للغة ، بقدر ما هنالك قصد للغة ، فانا أجد ، حتياً ، مركزاً مرة أخرى . لأنه ليس هناك « واحد » هو الذي يتكلم ولكن « أنا » . وحتى إذا اخترلت الأنا ، فإن عليك أن تعرج ، مرة ثانية ، على مفهوم القصدية الذي أعتقد أنه في قرارة فكر كامل لا تنكره أنت ، فضلاً عن ذلك . ولذلك أسألك : كيف تصالح بين ذلك وعاولاتك الالهة ؟

ديريدا :

أولاً أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز ، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز . إن أعتقد أن المركز وظيفة ، ليس وجوداً being ، أو واقعاً reality ، لكن وظيفة . وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً . الذات لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً . أنا لا أصر الذات ، أنا أعين لها موقعاً ( أموضعها ) .

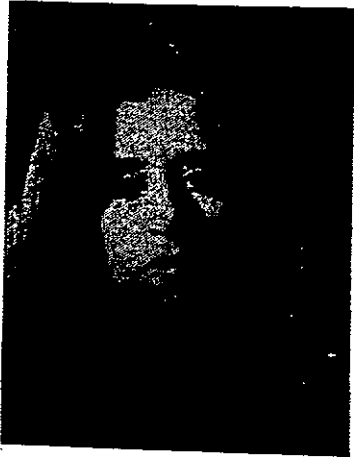
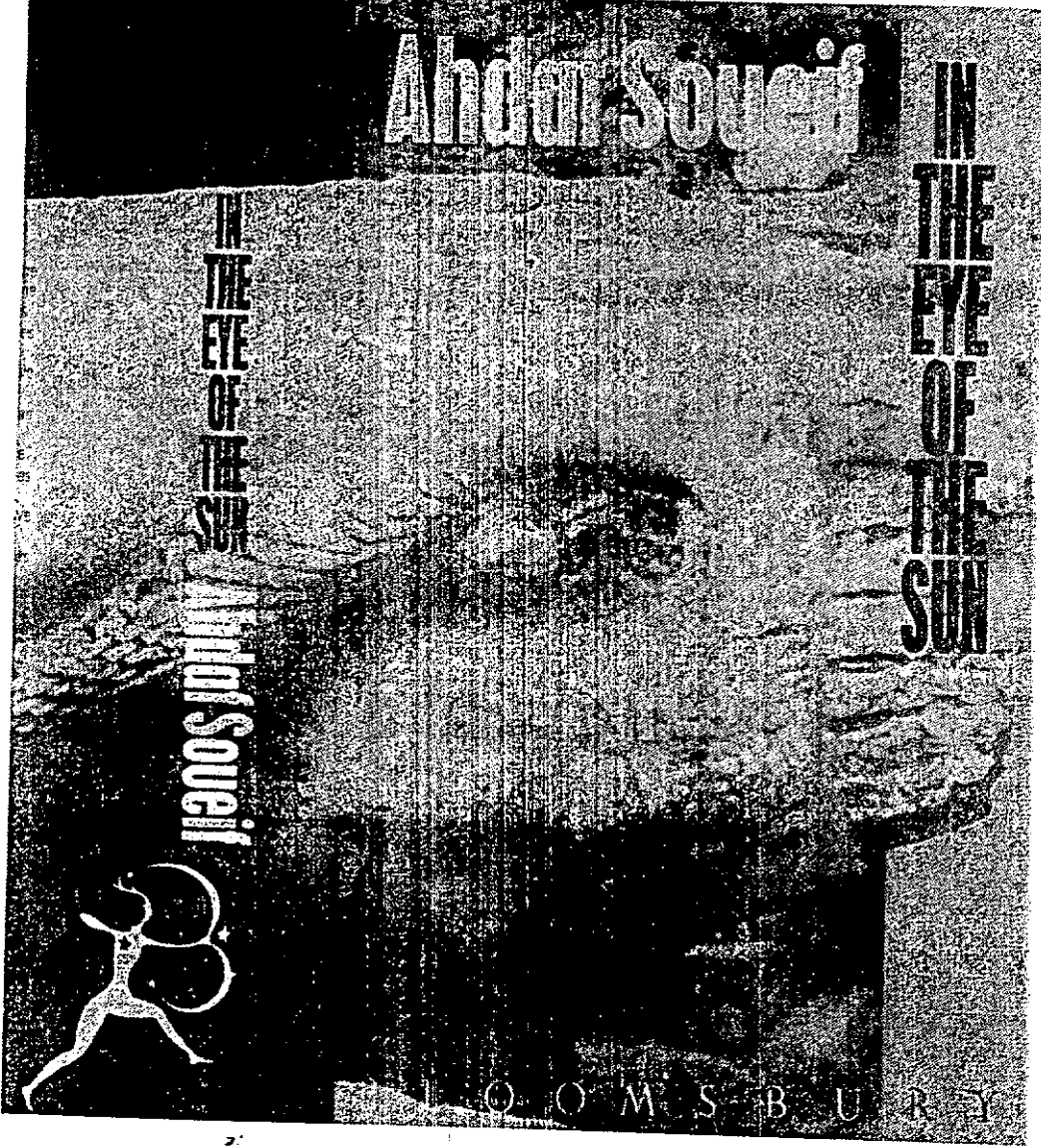
ويعني ذلك القول أني أعتقد أنه عند مستوى معين لكل من التجربة والخطاب الفلسفي والعلمي لا يمكن للمرء أن يستمر دون فكرة الذات . إنها مسألة معرفة من أين تأتي وكيف تؤدي وظيفتها . ولذلك أحفظ بمفهوم المركز الذي شرحت أنه لا يمكن الاستغناء عنه ، ومفهوم الذات بالمثل ، وكل نسق المفاهيم التي أشرت إليها .

ومادمت قد ذكرت القصدية intentionality ، فإن أحاول ببساطة أن أنظر إلى الذين أوجدوا حركة القصدية - التي لا يمكن فهمها في مصطلح القصدية . أما بالنسبة للإدراك ، فلا بد لي من القول إنى نظرت إليه مرة بوصفه محافظة ضرورية . وكنت محافظاً في ذلك إلى أبعد حد . الآن ، لا أعرف ما الإدراك ، ولا أعتقد أن هناك شيئاً مثل الإدراك موجود . الإدراك ، تحديداً ، مفهوم ، مفهوم لحدس أو معطى متأهل من الشيء نفسه ، يقدم نفسه في معناه ، على نحو مستقل عن اللغة ، عن نسق الإشارة . وأعتقد أن الإدراك يتوقف على مفهوم الأصل والمركز ، ومن ثم على كل ما يرتد إلى الميتافيزيقا التي تكلمت عنها ، والتي ترتد كذلك إلى مفهوم الإدراك نفسه . لا أعتقد أن هناك أى إدراك .

# ● نص وإضاءات

---





حين صدرت رواية أهداف سوييف « في عين الشمس » منذ أشهر ، عن دار بلوسبرى عام ١٩٩٢ ، استقبلها قراء الإنجليزية استقبالا حافلا ، وكتب عنها نقاد كبار ، وأصبحت منار حوار وتعليقات لا تحصى ، ونحول صدور الرواية نفسها إلى حدث أدبي . ولأول مرة تنال كاتبة مصرية تبتدع بالانجليزية هذا القدر من الاهتمام الذي يستحق ما يوازيه في اللغة العربية . ولكي تسجل المجلة أصداء هذه الرواية ، وبعض جوانب استقبالها ، تفرد لها هذا الملف الذي نرجو أن نكرره مع الأعمال الإبداعية المتميزة .

فصول

# The Anglo-Arab encounter

EDWARD SAID

Abd al Soueif  
IN THE EYE OF THE SUN  
791 pp. Bloomsbury. £16.99.  
07475 11632

appreciable corpus of scholarly works by Arabs in

dealing with characters who were entirely Arab and Muslim. She was quite successful, but the oddness of the enterprise never wears off.

Asya is a complex hybrid. Her parents are academics (the mother a professor of English at Cairo University), but her upbringing is also traditionally Muslim. Nevertheless, she is educated in English literature and, as the novel opens, is caring for her cancer-stricken maternal uncle

the impotent Saif finds out about Gerald. And then there is her tiresome research, which she does at an unnamed university in the North of England. Yet, what is quite unique about the novel's second half is that Asya is revealed to be capable of accepting and living in both halves (Arabic and English) of her life, were it not that each of them also rejects a great deal of her. Saif wants her as a dutiful wife (he refuses to have sex with her before marriage) but gives her none of the emotional and physical companionship she needs; he beats, harasses, humiliates and shames her when they are together after she has been with Gerald, but can neither be with her as husband nor let her go as woman. The scenes where he cross-examines her about her sexual relationship with Stone are painful and embarrassing, but they are brilliantly done. Raw, acerbic, exceedingly searing, Asya's long, associative lyric. Saif establishes Abd al Soueif as one of the most extraordinary chroniclers of sexual politics now writing. That her pages are about two Arabs

ture in English now exists in countries that were once colonies, in many of which (New Zealand) English is the dominant language and in South Africa and elsewhere the English is a minority language. In the Anglo-Arab encounter, the English is a minority language, but it is a language that is being used to write about the English. The same is true of French colonies and elsewhere, where the paradox of a directed against colonialism is still as lively as when it first appeared

and of important way an emblem of the reader more in the political or cultural context of the novel.

important novel of the 19th century with the political character of the novel. The novel is a political novel, but it is a political novel that is not a political novel.

## Egypt's Middlemarch

FICTION

Anthony Thwaite admires  
a vast, ambitious novel

In the Eye of the Sun  
by Abd al Soueif  
Bloomsbury, £16.99

towards excellence and fulfilment.

Egyptian society, there are expected compromises. When she marries Saif, an international go-between with whom she is deeply in love, after an engagement of over three years, she has no idea of the trials she must undergo. Saif, it seems, cannot make love to her — or, if he does, the result is a miscarriage.

When Asya goes to England to work on her doctoral thesis, choices — in her life which she had never imagined thrust themselves forward. Marib, a South African and a friend of Saif's, Gerald, a

Behind all this, the history of Egypt, the struggle with Israel, the whole wretched entanglement of international move and counter-move in the game of nations and loyalties in the second half of the 20th century, are baleful presences. An unhappy marriage becomes a metaphor for the painful matters of history.

And yet Asya grows, learns, survives, through a succession of closely observed, grippingly and often wildly observed experiences, so that finally her countering her frustrated choices, her search for "life itself", existentially moves towards a resolution — beautifully seen in the final pages of the novel, in which a possible princess from the time of Nubians the Second is

## PYRAMIDS AND PRECINCTS... caught

between dull England and bright Egypt, the heroine of Abd al Soueif's novel sheds light on both

By Penelope Lively

**A**t just short of 800 pages, *In the Eye of the Sun* (Bloomsbury, £16.99) must rate as one of this year's longest novels, whatever else it may be. Abd al Soueif has been saddled with the sort of blurb that makes any self-respecting author blinch: "a significant, near-miraculous original: the Great English Novel about Egypt which is also the Great Egyptian Novel about England." The only value of

to invade her life and effectively to destroy her marriage. We leave her, eventually, back in Cairo once more, free of Gerald but also bereft of Saif. Like her mother, who has had to come over and serve time in the dire northern campus in order to help her daughter over the crisis, we feel a considerable exasperation with Asya's capacity for disruption and emotional catastrophe.

BOOKS  
FICTION

## Eastern psyche under western eyes

SOCIETIES, it could be argued, become knowable only from the literature they produce. Could a Martian learn much about nineteenth-century England without Dickens? Would Latin America have emerged from its solitude without García Márquez? Quite single-handedly, Ismail Kaderé brings Albania to us, in from the cold.

By Ruqaiya Karbani

IN THE EYE OF THE SUN  
by Abd al Soueif, Bloomsbury £16.99

class Egyptian family who grows up in Cairo, her life seemingly charmed out for her despite a background of war and political upheaval. She falls in love and marries Saif, an intelligent but frustrating man, only to find her sexual life growing more and more problematic. Unhappy, she leaves for England and a PhD. There, her certainties crum-

## Asyah and Saif

Frank Kermode

In the Eye of the Sun  
by Abd al Soueif  
Bloomsbury, 791 pp., £16.99, 25 June, 0 7475 11632

**T**his remarkable novel labours under what some might think serious disadvantages. First of all, at around four hundred thousand words it could be thought on the long side for a

You have by now learned to put up with the 'bads', but what about the 'woulds'? They aren't as it were, far enough back; but English offers no tense, no sort of continuous pluperfect, to register the sense of 'had would'. The

قام بالترجمة : هالة البرلسي ، غادة نبيل

# اللقاء العربى

## الإنجليزى

إدوارد سعيد

ولكن كل ذلك لا ينطبق على الوطن العربى الذى كان مقسماً إلى وقت قريب بين الاستعمارين : البريطانى والفرنسى ؛ ففى الجزائر والمغرب نجد العديد من الكتاب العرب والمسلمين لا يستعملون إلا اللغة الفرنسية عندما يكتبون ، أذكر منهم : كاتب ياسين ، وآسيا جبار ، وعبد الكير الخطي ، وطاهر بن جلون . ولكن فى هذين البلدين نفسها نجد أيضاً أن الاستقلال السياسى عن فرنسا قد أفرز أدباً جديداً باللغة العربية فى كل من الشعر والرواية والنقد والتاريخ والتحليل السياسى ، بل المذكرات الشخصية ، وتلك كتابات يتم تداولها الآن ، ليس على المستوى المحلى فحسب ، بل فى الجانب الشرقى كله من العالم العربى أو ما يسمى بالشرق .

ولقد كان هناك دوماً أدب لبنانى لا يستهان به مكتوب باللغة الفرنسية ، جنباً إلى جنب الإنتاج العربى الأكثر تميزاً ، وقد كان لبعض غاذج هذا الأدب القرائنى لبنانى ، من مثل مقالات ميشيل شiche ، أثر سياسى مهم فى تزويد الطائفة المارونية بهوية غير مسلمة بل غير عربية كذلك فى مجتمع سنى عربى ، ولكن ذلك لا يتفحص من المقدرة الأدبية الفذة لكتاب آخرين مثل : جورج شحادة ، وإيشل علنان ، ونادية توفى ، وصلاح ستيتيه ، وغيرهم من الكتاب الذين تعتبر أعمالهم المكتوبة باللغة الفرنسية أعمالاً لبنانية صميعة بل عربية صميعة أيضاً

أما فيما يتصل بأدب الشرق المكتوب باللغة الإنجليزية ، فمن المثير أنه فى مجمله أقل تأثيراً وإحكاماً من نظيره المكتوب بالفرنسية ، ونذكر من الكتاب الذين نضجوا فيها قبل الحرب العالمية الثانية : إدوارد عطية ، وجورج أنطونيوس ، ولكل منها عمل رئيسى واحد . ويقى كتاب ( العرب ينهضون ) لأنطونيوس هو الكتاب الكلاسى التأسيسى للقومية العربية ، وإن كان غير ندى بال فى عدا ذلك .

يوجد الآن العديد من الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة الإنجليزية التى تنتمى إلى البلدان التى كانت فيها مضى مستعمرات بريطانية . وتمثل اللغة الإنجليزية اللغة المشتركة ، فى بعض هذه البلدان ، مثل كندا أو أستراليا ونيوزيلندا ، ولا يختلف الحال كثيراً فى إيرلندا وجنوب أفريقيا ؛ فالإنجليزية هى اللغة السائدة رغم مزاحمة اللغة الغيلية والأفريكانية لها . ونجد الأدب المكتوب بالإنجليزية فى شبه القارة الهندية والأجزاء البريطانية من الكاريبى ، وشرق وغرب أفريقيا جنباً إلى جنب الأدب المكتوب بغيره من اللغات . وإذا نظرنا إلى كتابات سلمان رشدى ، وأنياديسائى ، وويلسون هاريس ، وديريك ولكوت ، وشينوا آتشيى ، ونجوجى ، وول سوينكا ، وج . م . كويتزى ، وجورج لاينج سنكتشف أننا بصدد مكتبة عامرة غنية إلى أبعد حد من الأعمال غير البريطانية المكتوبة باللغة الإنجليزية ، وكلها كتابات لا يمكن أن توصف بالسطحية ومن ثم لا سبيل إلى إغفالها . وينطبق ذلك على المستعمرات الفرنسية بالمثل . وينطوى ما أنتجته من أدب فرانكوفون - على مفارقة أنه مكتوب باللغة الفرنسية ويتجه ضد الاستعمار الفرنسى . ولا تزال كتابات فانو ، وسيزير ، وسنجور ، حية ، وفاعلة تماماً ، كما كانت عندما ظهرت لأول مرة منذ جيل أو جيلين .

أو حتى في أجزاء منها ، فقد كان واحد من أوائل موضوعات الكتابة في الوطن العربي هو «الفرنجة» ، و«الفرنجة» هو اللفظ الذي يطلق عادة على الأوروبيين . وكانت هذه الكتابات تتناول هؤلاء الأجانب على أنهم كائنات غامضة ، غريبة ، ومثيرة للإعجاب أحيانا ، يمكن وصفها والإفادة منها ، لكن يظل التناول مقصورا على الشكل الخارجي دون الجوهر . ومن هنا ، كان الشيء الجديد الذي تقدمه أهداف سوف في رواية ( في عين الشمس ) هو أنها تكتب عن إنجلترا وعن مصر من الداخل ، مع أن مسقط رأس بطلتها «آسيا المعلم» هو مصر ، كما أنها تدين بديانتها وهي الإسلام . لقد قضت آسيا المرحلة المبكرة من تعليمها في مصر ، أما بريطانيا فهي موطن دراستها العليا ونضجها وإبداعها الأدبي . ويلاحظ أن أهداف سوف عندما كتبت ( عائشة ) التي نشرت عام ١٩٨٣ قصرتها على الحياة المصرية ، وكان عليها أن تكتبها بلغة إنجليزية تحقق المعادلة الصعبة في استخدام لغة إنجليزية اصطلاحية جزلة للتعبير عن شخصيات عربية ومسلمة ، وقد نجحت «أهداف» في ذلك ولكن صعوبة تلك المهمة وغرابتها ظلتا قائمتين .

نعود إلى «آسيا» ، وهي نتاج خليط معقد ، فوالدها ووالدتها أستاذان بالجامعة . أمها أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة ، وآسيا نفسها دارسة للأدب الإنجليزي ، ومع ذلك فقد نشأت نشأة إسلامية صرفاً . ونراها في مطلع الرواية الذي تجري أحداثه في منتصف عام ١٩٧٩ تفكر في خالها حامد المريض بالسرطان الموجود بإنجلترا ، ثم تعود بالذاكرة إلى مايو ١٩٦٧ وقبل الحرب مع إسرائيل بأيام لتذكر أن هذا الحال قد أصبح معاقا نتيجة لحادث سيارة مروع ، وكلها ذكريات أساسية في تكوين وجدان آسيا وتشكيله ، ثم تبدأ الأحداث الفعلية للرواية بأسيا فتاة مراهقة ، ونراها تحتاز فترة الامتحانات ، ونعيش معها أول حب في حياتها ، ونعرف قصة عائلتها الكبيرة الممتدة التي تقصها علينا بتأمل وتفصيل شديد . وإذا كانت أحداث ( عائشة ) تقع في جو شبه فولكلوري بعيدا تماما عن السياسة ، فإن أحداث ( في عين الشمس ) تقع وسط تاريخ سياسي مضطرب ؛ من صدمة حرب ١٩٦٧ ، وقسوة حرب الاستنزاف ، وقيام الاشتراكية العربية ، وموت جمال عبد الناصر ( وهو الحدث الذي عبرت

أما ثريا آتة جورج أنطونيوس فقد كتبت روايتين باللغة الإنجليزية ، ولكن ما كتبه الابنة لا يختلف عن أعمال أبيها من حيث إنها جميعا مجرد نماذج متفرقة . ولم يكتب جبرا إبراهيم جبرا على مدى عمره الإبداع الطويل سوى رواية واحدة باللغة الإنجليزية ، ويضع مقالات نقدية فلة جنباً إلى جنب رواياته وأشعاره الشهيرة باللغة العربية . وهناك أيضا عدد ضئيل من الكتاب المصريين لعل أهمهم وجيه غالي ومجدي وهبه من أنتجوا عددا قليلا من النصوص الأدبية باللغة الإنجليزية .

ولاشك في وجود أسماء أخرى هنا وهناك . ولا بد أن ثمة العديد من الأبحاث التي كتبها كتاب عرب باللغة الإنجليزية . ولكن إذا ما قورن كل ذلك بالإنتاج الفرنسي في شمال أفريقيا ولبنان ، فإن قائمة الأعمال الإنجليزية في مجملها تبدو غير ذات بال .

ولم أستطع التوصل إلى سر ذلك ، خاصة أن النفوذ البريطاني ظل متغلغلا لسنوات طويلة في العالم العربي ، كما أن هناك العديد من المدارس الإنجليزية رفيعة المستوى والعديد من الجامعات الناطقة بالإنجليزية في العالم العربي . ولم أجد حلا ، بالمثل ، للفرز الكامن وراء حقيقة أن اللقاء بين الثقافتين العربية والفرنسية قد نتج عنه حصاد أدبي أكثر غمرا من الذي نتج عن لقاء الثقافتين العربية والإنجليزية . هل يمكن أن نعزو السبب إلى أن استخدام اللغة الإنجليزية في الأدب قد ظل حكرا على بضعة أفراد متفرقين يتمون إلى أقلية دينية معينة ؟ أم يرجع السبب إلى أن اللغة الإنجليزية كانت تستخدم في فروع معينة من العلم فحسب ، من مثل الإدارة والعلوم الاجتماعية والسياسة الدولية ؟ كل ذلك جائز ، يضاف إليه أنه في ذلك الوقت ظهرت طفرة في الكتابة العربية جعلت الكتاب القلائل الذين يستخدمون الإنجليزية يبدون كمن يشذ عن القاعلة . ولكن لماذا ينطبق ذلك على الإنجليزية دون الفرنسية ؟ ذلك هو السؤال الملح الذي يجب على كل كاتب مصري ، أو فلسطيني أو عراقي أو أردني ، أن يواجهه . وتقدم لنا رواية أهداف سوف الجديدة الإجابة . وهي أن اللغة الإنجليزية تكون أكثر ملائمة عندما يكون موضوع الرواية وأحداثها يندرج في إنجلترا ، بين أشخاص معظمهم من الإنجليز ، وهو للغرابة ما لا يحدث في الرواية العربية المعاصرة

عنه أهداف بطريقة غاية في الإبداع مما جعله من أكثر أحداث الرواية رسوخاً في الذهن ( ورحلة السادات إلى القدس واتفاقيات كامب ديفيد ، وقصف الجنوب اللبناني ، وظهور حركة المقاومة الفلسطينية والاحتلال الاسرائيلي للضفة الغربية وغزة .

توظف المؤلفة هذه الأحداث التاريخية أحياناً بوصفها مهاداً للأحداث اليومية العادية ، وفي أحيان أخرى نجدها تقدمها بوصفها صورة مضادة للعالم الخاص بالبطلة ، ولكننا في كثير من المواضع نجد أن السياسة تؤثر تأثيراً فعالاً في الشخصيات ، فالتناقض بين السادات وعبد الناصر يتجلى لنا من خلال إيمان « آسيا » بأن الأول مساوم مراوغ بينما الثاني يمثل رمزاً قومياً وشخصية أبوية محبوبة ؛ وأيضاً من خلال « حسين » زوج « دينا » ، الأخت الصغرى لآسيا ، وهو شاب يساري زج به في السجن في عهد السادات ، ومن خلال « سيف » زوج آسيا الذي يعمل في المخابرات العسكرية « السورية » في دمشق ، كما أن أحداث الشعب التي قامت بسبب زيادة أسعار الخبز في بداية عام ١٩٧٧ أتاحت الفرصة للعديد من المناقشات السياسية المحتدمة بين « آسيا » وأصدقائها ، هذا بالإضافة إلى أن حضور إليوت ريتشاردسون وروبرت همفري لجنائزة عبد الناصر قد جعل سيف يتنبأ أن السادات سيصبح وثيق الصلة بالولايات المتحدة قريباً . ولكن أفضل أجزاء الرواية التي يبلغ فيها المزج بين الحياة الخاصة والعامة ذروته هو عندما تسأمل « آسيا » الاختلافات بينها وأميها « لطيفة » في مسألة ترك اللغة العربية والاتجاه إلى الإنجليزية ، ففي حين يمثل هذا القرار للطيفة مرسى قراراً ثورياً لأن جيلها هو الجيل الذي اترع جامعة القاهرة من البريطانيين بعد ثورة ١٩٥٢ مباشرة ، فإن القرار نفسه لم يكن يحمل لآسيا مجداً أو انتصاراً ، فقد ذهبت إلى إنجلترا للحصول على رسالة الدكتوراه لمجرد حاجتها لأن تذهب بعيداً عن عملها وطلابها ومعيطها الاجتماعي بأسره ، وأن تقيم جداراً يفصل بين ذلك كله وذاتيتها العنيدة ، ومن هنا جاءت كل الأحداث السياسية في الرواية أحداثاً شخصية ، نفسية وشعورية . وينطبق ذلك على النصف الثاني من الرواية بوجه خاص ، إلى درجة أن المزج بين ما هو سياسي وما هو نفسي يصل في بعض الأحيان إلى أبعد حد من التركيز والتكثيف .

إن أقوى أجزاء رواية ( في عين الشمس ) هو ذلك الجزء الذي تستعرض فيه أهداف سوف القيد المفروضة على حياة آسيا من حيث هي امرأة عربية تعاني من زوجها « سيف » ماضي « المفرط في التحفظ والاحتشام والذي يتحول في بعض الأحيان إلى شخص ساذج ، وتعاني أيضاً من « جيرالد ستون » ذلك العشيقي الإنجليزي اللفظ الذي يستحوذ عليها جنسياً ، ونمان كذلك من رسالة الدكتوراه المليئة بالرطان وبكل ما هو غريب ومعقد ، وتورد أهداف فقرات عديدة منها في أكثر من موضع في الرواية . تشكل هذه المجموعة من الأعباء ما تطلق عليه آسيا « الجزء التمس » من حياتها ، الجزء الذي يبدأ بسلسلة طويلة من الرغبات الجنسية المكبوتة مع سيف ، وخظات غير مشبعة من التمتع المحرمة مع جيرالد ، يتلوها وصف تفصيلي للعذاب الذي يسومه الزوج الضعيف جنسياً لزوجها ، عندما يعلم بأمر ذلك العشيقي ، ثم هناك أيضاً رسالة الدكتوراه المضنية التي تعمل فيها البطلة في جامعة مجهولة الاسم في شمال إنجلترا . ولكن يظل أكثر أجزاء النصف الثاني من الرواية تفرداً هو ذلك الجزء الذي يصور لنا قدرة آسيا على التوفيق بين الشطرين العربي والإنجليزي في حياتها ، مع أن كل جزء منها يحاول أن يلفظ الآخر ، ففي الوقت الذي يريد سيف لزوجها أن تكون زوجاً وافية ، لا يحقق لها أي إشباع عاطفي أو جسدي ، كما يرفض أن يمارس معها الجنس قبل الزواج . والنتيجة أنه ينهال عليها ضرباً وسباباً وإهانات مقذعة ، عندما يعلم بأمرها مع جيرالد ، أي أنه لا يستطيع أن يكون زوجها حقيقياً لها ، وفي الوقت نفسه لا يريد أن يتركها لحياتها ، بوصفها امرأة . وتعد المشاهد التي يستجوبها فيها زوجها عن تفاصيل علاقتها الجنسية مع جيرالد من أكثر المشاهد إيلاماً وإثارة للحرج . ومع ذلك فقد كتبت ببراعة فائقة . إن تصوير أهداف سرييف العفوى ، الدقيق ، واللاذع ، للمعاناة التي تحسها آسيا مع سيف يجعل منها واحدة من أكثر الكاتبات اللاتي يتناولن موضوع العلاقات الجنسية تميزاً . وكون الزوج والزوجة من العرب قد جعل الرواية أكثر تفرداً ، نظراً لندرة ذلك سواء في الروايات الإنجليزية أو العربية . إن جيرالد لا يفهم شيئاً عن مهاد آسيا ، كما أنه لا يستطيع أن يمنحها ثقته الكاملة ، وبالتالي فإنه لا يستطيع أن يستحوذ عليها كلية ، وتخف وطأة الحزن على آسيا نسيها ، عندما تشغل نفسها بكتابة رسالة

الختامي من الرواية ، نجد آسيا تقف مبهورة أمام تمثال لامرأة فرعونية راقدة في الرمال ، ويحذرها فلاح عجوز من أن تظل واقفة هكذا أمام التمثال ، أو أن تلتقط له صوراً فوتوغرافية ، ولكنها تقنعه بالسماح لها بتصوير التمثال ، وفيما هي واقفة تتأمل النظرة الهادئة التي تكسو وجه التمثال ، برغم ما يحيط به من قتامة وكآبة ، إذا بها ترى نفسها بوضوح « في ضوء الشمس » ، امرأة مصرية تحملت وقاومت مثالب الحياة الحديثة والحياة في المنفى ، وظلت كما هي ، لم تتغير .

هذه الخاتمة ليست نهاية للرواية ؛ بل هي استراحة مؤقتة ، خالية من عبء تقديم كشف حجاب للبطل أو النطق بأحكام نهائية تعسفية ، وإنه لمن أسباب نجاح رواية ( في عين الشمس ) أن أهداف سوف ، برغم كل الإغراءات ، لم تضع نفسها في قالب المدافع عن الغرب في مواجهة الشرق ، أو أن تنصر العرب ضد الأوروبيين ، بل حاولت بكل صبر وهذوء أن تقدم لنا كلا الجانبين ، وتذهب مع آسيا إلى حال سبيلها ، آسيا التي لا تنتمي بكل كيائها إلى جانب دون الآخر ، على الأقل من الناحية الإيديولوجية . لقد نقلت أهداف سوف تجربة الانتقال من الجانب العربي إلى الجانب الغربي ثم العودة مرة أخرى بطريقة بارعة كل البراعة ، ودون تعصب أو لهجة خطابية . ولأن آسيا مطمئنة إلى عروبتها وإسلامها فلم تشعر بالحاجة إلى إثبات ذلك ، والشئ البديع في الرواية أن أهداف يمكن أن تقدم مثل هذه الهجرة التي قامت بها آسيا باللغة الإنجليزية ، ومن ثم تظهر أن الصياغة التقليدية للخطاب العربي ( والغربي ) عن الآخر لم تعد كما كانت عليه . ففي الواقع ، هناك الكثير من ثراء الرؤية والقدرة على تخطي الحواجز ، وأخيراً التكامل الإنسان الوجودي . ومن يتم بملصقات الهوية القومية على أية حال ؟

الدكتوراه القاسية . ومن هنا ، فإن الرواية هي عرض للصراع الثقافي الذي تعيشه البطل ، وهو المحل نفسه الذي تعانیه بطلات روايات جورج إليوت التي تشير إليها أهداف سوف في مواضع كثيرة من روايتها ، ولكن تبقى « آسيا » شخصية فريدة ليست تكراراً لأية شخصية من شخصيات جورج إليوت الشهيرة .

هل يمكن وصف رواية ( في عين الشمس ) بأنها رواية عربية كتبت باللغة الإنجليزية ؟ نعم ، ولكن السبب في ذلك لا يرجع فحسب إلى المهادر العربي للبطل ، وعائلتها ، وأصدقائها ، بل لأن أهداف سوف قد استخدمت في تصويرها المستنير لشخصية آسيا لغة رفيعة للغاية لا تشعرنا لحظة واحدة أنها مجرد ترجمة إنجليزية دقيقة لنص كتب في الأصل باللغة العربية ، فالرواية إنجليزية أصيلة ، وقوية وملينة بالتراكيب الاصطلاحية ، وإن كانت روحها عربية صرفاً . وتباین اللغة التي تستخدمها آسيا بين ما هو منعق وما هو مقتضب ، أو تلميح ، أو همجى ، أو مزل ، أو شعري ، أو أخرق أو متدافع . ولا يجب أن ننظر إلى آسيا على أنها رمز أو تجسيد للمرأة العربية ، لأنها شخصية مصرية صميمية ، وجدت نفسها في بيئة غربية ، وحافظت على مصريتها رغم ذلك .

وتعود آسيا إلى مصر وإلى الإسلام في خاتمة الرواية بعد أن تخلصت من سيف وجيرالد ، تعود إلى مصر حيث الآيات القرآنية ، وأغانى أم كلثوم ، وصور عبد الناصر ، والقاهرة التي نجت من الاحتلال البريطاني لياق السادات كي يحيلها إلى مركز تجارى أمريكى ، يختلط كل هذا بذكراياتها العائلية وشعورها بكيانها من حيث هي امرأة مصرية لكل العصور . وفي المشهد

## ميدلمارش المصرية

### أنتوني ثويت

انتقالية وجلة من الكاتبة للتوفيق بين أصولها المصرية وبسبها الإنجليزية الجديدة ، قد تمخض عن رواية ، بل رواية طويلة للغاية ، تصل إلى حوالى ثمانمائة صفحة ، تقدم مصر تقليدياً رمزياً . وفي الوقت نفسه دراسة لشخصية محورية ، على نحو يمكن معه وصف الرواية بأنها ( ميدلمارش ) الأنجلو - مصرية .

يمتد الإطار الزمني المحكم لرواية ( في عين الشمس ) منذ مايو ١٩٦٧ قبل حرب الأيام الستة بفترة وجيزة إلى أغسطس ١٩٧٩ ، بالإضافة إلى خاتمة تصل بنا إلى شهر أبريل من عام ١٩٨٠ . « وآسيا » ، وهو اسم الشخصية المحورية أو دوروثيا ( في عين الشمس ) ، وهي تلك الفتاة المراهقة التي نراها في بداية الرواية تنضج تدريجياً إلى أن نراها أصبحت امرأة رشيدة مع نهاية الرواية . ولدت آسيا في عائلة موسرة ، متميزة علمياً وأكاديمياً في مدينة القاهرة ، ومن هنا كان عليها أن تثبت جدارتها بل تميزها ، وما هي تغدو فتاة ذكية تثبت فيها أمها المولعة بإنجلترا ، وبكل ما هو إنجليزي ، حب دراسة الأدب الإنجليزي .

ولكن حتى في هذا المستوى المتميز لصفوة المجتمع المصرى ، فهناك حلول وسطى لابد من قبولها ، وإحباطات لابد من مواجهتها ، فمثلاً عندما تتزوج آسيا من سيف الذى تحبه بشدة ، بعد خطبة امتدت أكثر من ثلاث سنوات ، لا يكون لديها أدنى فكرة عن المحن التى عليها أن تجتازها ، ومنها أن سيف غير قادر ، فيما يبدو ، على ممارسة الجنس ، وإن فعل فإن النتيجة تكون الإجهاض .

وعندما تذهب آسيا إلى إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه تكتشف أن الخيارات أو الفرص المتاحة لها في حياتها الجديدة ، والتي لم تكن تتخيلها يوماً ، قد بدأت تنهمر من كل

هناك نوع مهم من أنواع الرواية يغدو رمزاً لأمة ، بحجر القارئ عن أناس هذه الأمة أكثر مما تفعله مائة دراسة سياسية أو اجتماعية . مثال ذلك ، في هذا القرن ، رواية ( طيلة الصفيح ) لكاتبها الألماني جوتتر جراس ورواية ( الأخوات ماكيبوكا ) لكاتبها الياباني تانيزاكي ، اللتان تشبعان حاجة القارئ لفهم ألمانيا واليابان .

وهناك نوع آخر من الرواية لا يقل أهمية عن النوع الأول ، وهو النوع الذى كان سائداً في القرن التاسع عشر ، حيث يعرض المؤلف لمحنة الشخصية المحورية ، عن طريق النزج بهذه الشخصية في العديد من المواقف الصعبة ، ويتم ذلك على أكثر من محور ، سواء في الحبكة الرئيسية أو في الحلقات الثانوية ، مما يشكل أكثر من امتحان للشخصية الرئيسية وللقارئ على السواء . وتعد رواية ( ميدلمارش ) الإنجليزية لجورج إليوت خير مثال لهذا النوع من الروايات ، بحيث لا يمكن للمرء أن يقرأ هذه الرواية دون أن « يتحد » مع بطلتها دوروثيا .

إن ما فعلته أهداف سوفى في رواية ( عائشة ) أول أعمالها الروائية الطويلة التى تمثل ، برغم كل محاسنها ، مجرد محاولة

ولكن على الرغم من ذلك كله تنضج آسيا وتعلم وتحاول البقاء عبر مجموعة متعاقبة من التجارب القاسية والمحكات المرسومة بدقة وذكاء يأخذ بالألباب ، حتى إن تبدل آسيا وتقلبها وقشلها في الوصول إلى الاختيارات المثل ويحثها الدائم عن « الحياة نفسها » ، كل هذا يؤدي بها بطريقة غاية في الرقة - إلى حل نراه يتبدى في أبهى صوره في الصفحات الأخيرة من الرواية ، حيث يتم الكشف عن إحدى الأميرات من عهد رمسيس الثاني .

لقد استحوذت على هذه الرواية ، استغرقتني إلى الدرجة التي تحملني على الاعتراف بأنها تحفة أدبية .

صوب وحذب ، فها هو « ماريو » وهو رجل من جنوب أفريقيا وأحد أصدقاء سيف يعترف لها بحبه ، وها هو « جيرالد » ، ذلك الشاب الضائع الذي يعمل لنيل درجة الماجستير في التسويق ، يعلن عن وجوده في حياتها ويحبها نفسه ، بل إن ذلك الأخير يلح عليها في اتخاذ قرارات مصيرية لاقبل لها بها .

ومن وراء ذلك كله ، يقع تاريخ مصر ، وكفاحها مع إسرائيل ، ووقوعها في شرك التحرك الدولي الشائك في لعبة السياسة المراوغة والانتهاكات الدولية ، في النصف الثاني من القرن العشرين ، يبدو تاريخ مصر تتابع كيانات مشنومة يغدو معها زواج آسيا الفاضل رمزا لتصاريف التاريخ المؤلمة .



## أهرامات وأفنية

### بنيلوبى لايقلى

المفعمة بالمعانى عن العلاقات الحميمة بين النساء ، ونلمس دفئا وحيوية فى ذلك الجزء من الرواية الخاص بالأسرة وما يجرى بين أفرادها من مناقشات ، فترى آسيا مع والدتها ومع صديقتها كريسى ، ثم نتعرف على سيف بعد ذلك بقليل ، الحب الوحيد لآسيا والزوج المنتظر .

ونتأرجح مع زمن الرواية إلى الوراء تارة وإلى الأمام تارة أخرى ، وإن كنا نتعرف الماضى باستفاضة . ففى المهاد ، نجد الشرق الأوسط يغلى بين الصراع العربى الإسرائيلى ، ومشكلة منظمة التحرير الفلسطينية ، والأردن ، وظهور الحماس القومى . وفى غمرة تدفق الأحداث ، نجد المؤلفة تتوقف بين الحين والآخر لتروى شيئا ما بشكل يذكركنا بالطريقة التى نراها على شرائط الأخبار التى ترد من وكالة رويتر مثلا ، حين يقطع خبر هام وصل للتو تسلسل المقال السابق له ، وهو أسلوب عسير فى السرد، ولكن أهداف سوف قد طعمته بأسلوبها فى الكشف عن أدق خلجات الشخصيات والتغلغل فى حياتها بدرجة تجعل القارئ يتفاعل معها بكل حواسه ، فيقلق مع كريسى لاختفاء حبيبها ، وابن عمها الذى ذهب إلى سيناء أثناء حرب ١٩٦٧ ولم يصلها خبر منه أو عنه منذ ذلك الحين ، ويجزع مع آسيا للقبض على زوج أختها الذى سجن وعذب لقيامه ببعض أعمال الشغب والتخريب الطفيفة التى لا تكاد تذكر .

ولكن يبقى زواج آسيا من سيف بعد أربع سنوات من الرغبة الموهودة هو محور الرواية . هى تملؤها الرغبة والشبق ، وهو يتعلل بحتمية الانتظار والتمهل . وأخيرا تزوج آسيا من سيف لتفاجأ بأن عليها أن تحيا حياة تعسة من الكبت الجنسى الذى ينطوى عليه زواج مع إيقاف التنفيذ ، ذلك على الرغم

تعد رواية (فى عين الشمس) واحدة من أطول روايات هذا العام ؛ إذ تربو صفحاتها على ثمانمائة صفحة ، بخلاف صفحات أخرى عديدة . لقد كانت أهداف سوف مكبلة بالكلمات التى استخدمها الناشر للتعريف بالكتاب والتى تجعل أى مؤلف يحترم نفسه يجفل ، إذ يقول : «إنها رواية هامة وشبه معجزة ، إنها الرواية الإنجليزية العظمى عن مصر وفى الوقت نفسه الرواية المصرية العظمى عن إنجلترا» ، ولعل القيمة الوحيدة لهذه المبالغة السخيفة أنها تشير إلى موطن قوة أهداف سوف بوصفها كاتبة تجمع بين عالمين ، فهى تعرف إنجلترا معرفة عميقة للغاية مع أنها مولودة فى مصر . ويضفى هذا القدر من مرونة رؤية أهداف سوف ، واتساعها ، بعداً آخر على سردها الرحب المتمهل لحكاية فتاة مصرية شابة بما فيها من حب وتجارب حياتية ، إلى أن تبلغ الثلاثين من عمرها . ولكن الرواية أعمق وأرحب من ذلك بكثير ، إذ نجد أن أهداف ، بذكاء ملح ، قد جعلت من «آسيا» الشخصية المحورية ، أداة لتصوير حياة الأسرة المصرية المتوسطة بكل دقة ، وأولت عناية خاصة لمكانة المرأة بها . ونتعرف فى أسرة آسيا على والدتها اللذين يحظيان بمكانة أكاديمية رفيعة ، وعلى أختها المثالية الغيلة ، وعلى العمات والخالات والأعمام والأخوال ، وعلى ذكرياتها مع جدها وجدتها الحبيين . وتتدفق كتابة أهداف سوف

له الأخيرة دون مبرر منطقي ، فهي لا تزال تحب سيف ، ولكنها تسمح لهذا الفاسق الغادر أن يغزو حياتها ويدمر زواجها .

وتعود آسيا إلى القاهرة مرة أخرى بعد أن تحررت تماما من جبرالد ، وإن كانت قد حرمت أيضا من سيف . ولا يسعنا إلا أن نشارك أمها شعورها بالسخط العام إزاء ما وجدت عليه ابنتها من غرق وانهايار وضياح عاطفي ، عندما ذهبت إليها في الحرم الجامعي بشمال انجلترا لتقضي معها بعض الوقت حتى تحتاز الابنة محنتها .

ويبقى السؤال : هل هناك مبرر لطول الرواية بهذا القدر المبالغ فيه ؟ لابد لنا أن نعترف أن هناك مواضع تتأرجح فيها الرواية على حافة الهاوية ، حيث تعطى انطبعا قريبا مما تركه الروايات الرخيصة المثيرة للغرائز ، وهو الأمر المضلل لأن رواية (في عين الشمس) عمل تأمل ذكي ، وهناك مواضع أخرى نجد فيها إسرافاً محلاً في الحوار ، كما أنني لا أستطيع إنكار الأثر الإيجابي الذي كان سيتبع عن تسليم الرواية لمراجع يختصرها بعض الشيء ، ولكنني - بعد أن بحثت بما في نفسي صراحة - يحق لي أن أعقب بأنني قد قرأت الرواية باستغراق واستمتاع كاملين .

من أنها في إحدى المرات قد حملت بطريقة أشبه بالمعجزات ولكن النتيجة كانت الإجهاض . وهكذا ظل الزوجان حبيسي دائرة أزمتهما الجنسية وسوء الفهم العاطفي ، من زوجة ترى أن زوجها لا يعبرها القدر الكافي من الاهتمام ، والزوج على الطرف المناقض يشعر بالنبذ .

تذهب آسيا للالتحاق بإحدى جامعات شمال إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه عن «الاستعارة» في الشعر الإنجليزي . وهنا ندلف مع البطلة إلى النصف الثاني من الرواية ، حيث الوصف القوي المتمتع للحرم الجامعي الموحش ، ومناطق التسوق في يوم تغلق فيه المتاجر أبوابها في ساعة مبكرة ، والأماكن التي يصفها الإنجليزي بالشواطئ وليست كذلك من قريب أو بعيد ، والبحر الذي تقف أمامه آسيا مشدوهة . وعندما يبلغ القارئ هذه المرحلة من الرواية يكون قد اتحد تماما مع هذه البطلة الجذابة الذكية إلى درجة تجعله يشاركها معاناتها في قراءة بعض الكتب المبهمة التي تعنى بالتحليل النقدي للشعر الإنجليزي ، والمقالات الأكاديمية العسيرة التي «يبدو فهمها كمضغ الحصى» ويقاسمها القارئ شوقها إلى شمس مصر وبهاثها .

تلوح لآسيا كارثة في هيئة شخص كرهه يدعى جبرالد يعمل لنيل درجة الماجستير في التسويق ، فيقع في حب آسيا وتستسلم

## في عين الشمس

### قراءة أولية

#### رضوى عاشور

نفرض المقارنة نفسها ؛ إذ يصعب على القارئ العربي الرواية (عين الشمس) ، ( دار بلومسبري ، لندن ، ١٩٩٢ ) ، ألا يتذكر ذلك النص الروائي الأول الذي كتب العلاقة بين « الأنا » و « الآخر » . ومع ذلك ، فالمسافة بين « محسن » ، بطل ( عصفور من الشرق ) ولسان حال الكاتب ، و « آسيا العلما » بطلّة رواية أهداف سوف ، مسافة شاسعة ودالة . فالأنا في نص الحكيم كالعصفور ، هشة تنحبط في فضاء الآخر ، مرتبكة وموزعة بين غرب يسحرها ، فتطلع إليه تطلب القرب منه ، وغرب يجرحها فتأثر منه بتمجيد ذاتها دفاعاً ورد فعل . أما الأنا في ( عين الشمس ) فأكثر ثباتاً ، لا تنغني بفسوخ جذورها ولا تستشعر الحاجة لتمجيد الذات أو الدفاع عنها .

والمسافة بين ( عصفور من الشرق ) ، ( ١٩٣٨ ) ، و ( عين الشمس ) ، ( ١٩٩٢ ) ، مروراً بـ ( موسم الهجرة إلى الشمال ) ، ( ١٩٦٤ ) ، مسافة من التجارب الدالة تاريخياً ، يتعين على الدارسين مستقبلاً فحصها ، ليس فقط من زاوية الأدب وتاريخه ولكن أيضاً من زاوية التاريخ العام

تحكي رواية ( عين الشمس ) عن « آسيا العلما » : فتاة من الطبقة الوسطى المصرية ، حصلت على الثانوية العامة عام

١٩٦٧ ، وتخرجت من قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وتزوجت ، وسافرت إلى إنجلترا وحدها لمواصلة تعليمها . وفي غربتها عانت وتخبّطت وارتبكت حياتها الزوجية ، وصادقت شاباً إنجليزياً ، فلم تردها العلاقة به سوى تعثر على تعثر . ثم استطاعت ، في نهاية المطاف ، أن تحتق قدرها من التوازن النفسي .

هما رحلتان في رحلة : رحلة البراءة إلى التجربة ، ورحلة فتاة مصرية إلى غرب تألفه عبر سنوات إقامتها فيه مع والديها ، وعبر معرفتها ودراساتها لأثاره الأدبية . وفي الرحلتين معاناة ووحشة ، ونضج في نهاية المطاف ، يُكتسب ويُضفى على البطلة امتلاء لا يخلو من حزن . وشاطئ الوصول في الحالتين ملاسمة أليفة للذات ، وتصالح داخلي ، واحتضان للأنانية الفردية والجماعية .

وتنتهي رواية أهداف سوف بخاتمة قوامها ثلاثة مشاهد ، أولها عند ضريح الجد الذي تزوره الأسرة مجتمعة . وتنقلنا الكاتبة في سرد متقاطع بين صوت المقرئ، بتلو آيات من سورة يس ، وتيار شعور آسيا وأفكارها وهي تتأمل وتسترجع . وثانيها في بيت العائلة حيث يحيط الصغار بآسيا وهي تحكي لهم حكاية من حكايات ست الحسن . وفي المشهد الثالث والأخير تسترجع آسيا زيارة قامت بها لإخيم في صعيد مصر حيث شاهدت تمثالاً لأميرة فرعونية نصف مغمور في الرمال .

وباختيارها لهذه المشاهد الثلاثة ، تبرز أهداف سوف تراث مصر الثقافي بمصادره الفرعونية والإسلامية والشعبية ، وهو التراث الذي تستند إليه آسيا وتممونه وفيه وهي تتحرك في سياق عائلتها الممتد أو في مدن الغربية الموحشة .

تواصل التساؤل ، قد تسأل إليها مع ما ألفت وحفظته من أشعار وأفكار ؟ تحديق في رجل من المارة ، إنجليزى الهيئة والملاح ، تفكر ما الذى يقوله لها لو أنها شاركتها تأملاتها ، تواصل منولوجها الداخلى توجهه إليه هذه المرة : « بسبب إمبراطوريتك يا سيدى جاءت إلى القاهرة فى الثلاثينيات عانس فى منتصف العمر ، جاءت من مانشستر لتدرس اللغة الإنجليزية فوفقت فى حبها صبية شعناء صغيرة فى الثانية عشرة من عمرها . ومنذ تلك اللحظة ، وحتى الآن ، عاشت وتنفس الأدب الإنجليزى . كانت هذه الصبية هى أمى . وها أنا الآن هنا . لا أستطيع التنصل من مسئولية وجودى ولا من كونى هنا ، اليوم ، أفق بجوار نهرك . ولكنى لم أت إليك للأخذ فقط ، لم أت إليك صفر اليدين : أحمل إليك شعرا عظيما كشعرك وإن كان بلسان آخر ، أحمل إليك العيون السوداء والبشرة الذهبية والشعر المجعد ، أحمل إليك الإسلام والأقصر والإسكندرية والأعواد والدفوف والنخيل وأبسطة الحرير والشمس والبحور وطرائق الشهوة . يمر عابر السيل وتواصل تفكيرها :

« أم أن ذلك كله سحف ، سحف وسذاجة ؟ ! إنه استعمار مشثوم انزوع فى روح روحها ، نوع من الاستعمار لا ينيه نمر ولا معاهدة ؟ ما الذى يحدث لها إذا انتفض الأسد الطاعن فى السن مستيقظاً - كما حدث فى عام ١٩٥٦ - وزار ومدّ مخالبه - مخالبه العتيقة الصفراء والحادة لا تزال - مدّها إلى مصر أو سوريا أو العراق أو أى بلد عربى آخر ؟ ما الذى تفعله ساعتها وهى تقف هنا فى أفخاخه وشراكه ؟ » . تحديق آسيا إلى التابيز مرة أخرى وتقول لنفسها : « نهر هو نهر هو نهر ، ماء وسماك ، لا سمك على الأرجح فمأواه قذر . ما الذى فيه إذن .. جثث ؟ آه يكفى ، تقول لنفسها ، إنه على حق [ تقصير زوجها الذى كانت قد تشاجرت معه قبل ذلك مباشرة ] إنه على حق ... أنت فعلا ميلودرامية » .

لا يجتزل النص الحياة ولا التاريخ . بل ينقل وعيا مركبا بعلاقة مركبة تترجح فيها المعرفة الحميمية والألفة بالجرح والنفور بالتجاوز . وتشر الكاتبة تجربة بطلتها بما فيها من خيوط متشابكة متداخلة متناقضة عبر تيار المشاعر والأفكار . وتسرى فى وتساءل وتنتقل من احتمال إلى احتمال نقيض . وتسرى فى

ومن مفارقات هذا النص الكبير قيمة وحجبا ( تقع الرواية فى ٧٩١ صفحة من القطع الكبير ) ، أن أهداف سوف التى اختارت أن تكتب باللغة الإنجليزية ، وأن بطلتها آسيا العلما الأكثر معرفة بالثقافة الغربية وانفتاحا عليها ، كانتا أكثر احتشانا للأنما الجماعية بتاريخها وثقافتها من توفيق الحكيم فى ( عصفور من الشرق ) ، وغيره ممن تناولوا الموضوع نفسه باللغة العربية .

وتفصيل ذلك أن أهداف سوف لا تنطلق من مقولة إيديولوجية جاهزة عن شرق وغرب ، فلا الشرق روح ولا الغرب مادة ، ولا هما ، فى منطق النص ، عالمان متضادان متنافران . ومصر فى النص بتشعبها فى الزمان والمكان ، بتناقضاتها الاجتماعية والثقافية ، بألوانها الزاهية أحيانا والكابية فى أحيان أخرى ، تستعصى على الاختزال فى فكرة ، وكذلك إنجلترا بطبيعة الحال . تسقط أهداف سوف الموقف المسبق والفكرة الجاهزة وتقدم الحياة فى تفاصيلها التى تتجلى . ولا يعنى هذا غض الطرف عن تاريخ مُثقل بالعداوات والجراح يحسده أسد بريطانى حاد المخالب ينهش ، ويلاذ عرب مجرحة منهوبة الموارد ، فهذه أيضا من بين تفاصيل الصورة التى لا تصح دونها .

ولعله من المناسب هنا الإشارة إلى تلك الفقرات التى نرى فيها آسيا العلما واقفة أمام نهر التابيز تأمل : مصر هبة النيل ، تفكر آسيا ، ولكن هذا النهر يبدو كأن وجوده فى المكان محض مصادفة ؛ فهو لا يطعم البلاد ولا يهلكها جفافه . تتبع آسيا المراكب السابحة فى التابيز وتقارنها بتجرباتها فى نيل مصر ثم تتطلع إلى المباني والتمائيل الراسخة الفخمة ، عتاد الإمبراطورية : « شُيدت طبعاً بالقطن المصرى والدين وثروة الهند وسكر جزر الهند الغربية وقرون من المغامرة والاستغلال انتهت بتقسيم العالم العربى وخلق دولة إسرائيل ... إلخ . إلخ . فلماذا إذن لا تجد فى قلبها ما يدفعها إلى الشعور بالفور والمرارة أو أى شىء سوى الإعجاب والاستمتاع بجمال المشهد واتساقه ؟ » . تتساءل آسيا إن كان السبب هو وعيها أن ذلك كله صار حكاية قديمة تنتمى إلى الماضى ، ما دامت الإمبراطورية قد أفلت شمسها فلم تعد علامات مجدها سوى آثار تشهد على ما كان قائما ولم يعد . أم أن تاريخ بريطانيا ،

المشهد روح تهكمية « خبثها » محب لا يكتفى بالسخرية الضمنية من موقف دارج يدافع عن الأنا بتمجيدها بل يمتد إلى تهكم آسيا من نفسها : « أنت فعلا ميلودرامية ! » .

في نصها لا تنهك أهداف سوف بإدانة الآخر أو التعريض به ، وإن كانت تصفى الحسابات ، بشكل آخر ، إذ تقدم صورة تبدو إنجلترا فيها أقل ثراء ورسوخا في ضوء حياة مصرية تعنى برسمها . مصر في النص نسج تمتد من علاقات بشرية وتفاصيل نفسية واجتماعية وأساليب حديث وسلوك عمولة كلها على تراث حضارى تمتد . وكأن الكتابة في ذكاء لا يخلو من دهاء مدت على مرأى مناسبا شرقيا من تلك الأبسطة الفذة في خصوصية نسجها ، ومدت في الوقت نفسه بساطا آخر أنتجته الآلة الحديثة لا تنمق فيه ، مدت البساطين ولم تعلق ولم تطلق أحكاما وتركت للعين المراهقة تعشق ، أو تمر مر الكرام .

ورغم ذلك ، فليست صورة الحياة المصرية في نص أهداف سوف صورة مثالية ؛ تصدّر الجمال وتسقط سواه ؛ فتفاصيل الصورة تشى بالقيح كما تشى بالجمال وتجسد الفقر والتخلف والقمع كما تجسد الثراء الحضارى . تحيط الكتابة بتفاصيل الصورة بين الانتقال الرشيق السريع عبر شرائح اجتماعية وأنماط حياة متباينة كل التباين من نساء قرويات في صعيد مصر إلى بنات يرتدين ملابس السباحة في نادى الجزيرة ، ومن حى شعبي إلى حرم الجامعة . ولا تنفى التفاصيل الواقعية للصورة وجود غلالة رقيقة من محبة وحنين تحيط بها : محبة الأصيل لأصله وحنين المغترب لأهله والطفولة .

في النص مستويات زمنية متعددة . هناك أولا مستوى زمن الكتابة : تكتب الوقائع في مجملها من منظوره ، وهو شعور معدودة بين عامى ١٩٧٩ و ١٩٨٠ ، ومن هذه المساحة في الزمان يتحرك وعى آسيا العليا ، يفعل ويتفاعل ويسترجع ويستحضر وقائع مضت ووعيا ، كان وعيا ، وجاوزته .

وهناك مستوى ثان هو زمن الأحداث الروائية المسترجعة : يبدأ من عام ١٩٦٧ وهو تاريخ حصول البطلة على الثانوية العامة ، وحرب ١٩٦٧ وحادث عائلى مؤسف وقع في يوم ٥ يونية نفسه حين دهمت سيارة جيش مسرعة خال آسيا وخلفته

معوقا . وينتهى هذا المستوى الزمنى مع انتهاء الرواية في عام ١٩٨٠ ، وبهذا يتداخل جزء من المستوى الزمنى الأول مع المستوى الثانى . أما المستوى الثالث فيحمل إلى النص تفاصيل بلا حصر : يعود بعضها إلى ما قبل تاريخ البطلة وولادتها ، تفاصيل عن طفولتها وأفراد عائلتها وشخصيات عابرة ، وإن توقفت بما يكفى لتلتقط ذاكرة آسيا شيئا من ملامحها وحكايتها . وعبر هذه المستويات الثلاثة تنقل أهداف سوف تواريخ آسيا العليا الممتلئة بالحياة والمعنى . وليست هذه التواريخ سوى وقائع شخصية تتداخل مع وقائع التاريخ الوطنى : حرب ١٩٦٧ ، حرب الاستنزاف ، موت عبد الناصر ، حرب أكتوبر ، معاهدات كامب ديفيد ، الحركة الطلابية في السبعينيات ، بدايات المد الإسلامى . وقائع تضفرها الكتابة أحيانا لتصبح جزءاً من الحدث الروائى أو تقدمها وثائقية متتابعة كما تتلفاها آسيا العليا من الجريدة اليومية ونشرة الإذاعة .

ومركز النص شخصية البطلة آسيا العليا وهى شخصية لها خصوصيتها النفسية ، إذ تتميز بذكاء شديد وخيال متقد وحس ساخر ، وطفولة موزعة بين إحساس عالم بالذات ، واحتياج ملح للآخرين . ويتحرك وعى البطلة في حركة دثوية بين الاستدعاء والتخيل . ويقدر ما تنشط الذاكرة ، وتبعث ما مضى من تفاصيل نابضة ، حاضرة ، يتقد الخيال ، ويحمل كل مشهد واقع آفاق إمكانية لم تحدث ، ويمكن أن تحدث وكان اللحظة الراهنة مدرج للطائرات تقلع منه في كل لحظة إلى مساحات من الماضى أو مساحات متخيلة محتملة وممكنة أو غير ممكنة .

وفي اجتهادها للإحاطة بشخصية آسيا العليا وتداعيات عقلها التى لا تتوقف ، تستخدم أهداف سوف الاسترسال وتوظفه توظيفا هائلا . وبلاسترال تدخل الرواية تفاصيل بلا حصر عن عشرات الشخصيات ومئات الوقائع وآلاف اللحظات في القاهرة أو لندن ، في بلدة في شمال إنجلترا أو قرية في صعيد مصر . ترسم أهداف سوف باستفاضة وافية أو بلمسات ماهرة سريعة أستاذاً جامعياً هنا أو طالبا بائسا هناك ، خادمة ريفية أو حالما ثوريا .

عثمان من السنغال وغيرهم أن يطعموا الإنجليزية أو الفرنسية التي يكتبون بها بعناصر من ثقافتهم الأم : مفردات وأمثال وحكم وتركيبات لغوية تضيء على اللغة الأجنبية شيئا من روح الثقافة القومية وتقرب المسافة بين تجربة متجذرة في تاريخ بعينه ولغة تستخدم للتعبير عن تجربة أنتجها تاريخ مغاير . اجتهد الكتاب الأفارقة ونجحوا بدرجات متفاوتة في تطويع اللغة بما يفى باحتياجاتهم . ولكن الحق أقول إن أهداف سوف وهى تسلك طريق من سبقوها من الكتاب الأفارقة فاقتهم قدرة وإنجازا فليست الإنجليزية التي كتبت بها أهداف سوف روايتها هى الإنجليزية المتعارف عليها ، وإن بقيت لغة إنجليزية يفهمها قارئ تلك اللغة .

وفي تقديري أن الكاتبة قد استخدمت أداتين أساسيتين ، أولاهما التطعيم وثانيتهما الترجمة ، ووفقت في جعل نصها المكتوب بلغة إنجليزية ينبض نبضا بروح مصرية خالصة .

طعمت أهداف سوف لغتها بالعديد من الاقتباسات من العبارات اليومية الدارجة والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأمثال الشعبية والحكم والأغانى والصور ... إلخ . واستخدمت بطبيعة الحال الترجمة لنقل ذلك إلى الإنجليزية ، ولكنها استخدمت الترجمة أيضا باستفاضة وبلا حرج في أجزاء كبيرة من النص وتحديدًا في لغة الحوار بين الشخصيات المصرية ؛ فجاء الحوار ترجمة دقيقة لحوار بالعامية المصرية تنقل روحها عبر نقل موقف المفرداتها وصورها وتراكيبها وإيقاعاتها وحسها الساخر الفكه .

وليس اللغة التي أنتجتها أهداف سوف مجرد أداة ضرورية لنقل التجربة الحياتية لفئة مصرية والسياق الثقافي لهذه التجربة ، بل إنها بثرائها المرتكز على ثقافة غنية متميزة المفردات تعزز ذلك النسيج الحضارى الذى تنقله الكاتبة ، وكأنها تقول بشكل ضمني : تأمل هذه الحياة وثراءها المتجذر في تاريخ ممتد يتجلى في كلام الناس ، حتى الكلام !

تصدر الصورة آسيا العليا ومن ورائها مباشرة أسرته ، أمها وأبؤها وزوجها وخالتها وجدتها وأيضاً صديقتها وصديقتها ، ومن ورائهم نساء ورجال عديدون يرفدون عالم الرواية بتنوع وجودهم وراثته .

وتعقد أهداف سوف عبر نصها أكثر من حوار مع نصوص أخرى من بينها ( أنا كارينينا ) لتولستوى وروايات جورج إليوت ، و ( موسم الهجرة إلى الشمال ) للطيب صالح . وفي تقديري أن محاوره ( عين الشمس ) لتلك النصوص جديرة بدراسة قائمة بذاتها ، واكتفى هنا بالإشارة إلى محاوره نص تولستوى . ففي ( أنا كارينينا ) يقدم الكاتب الروسى قصة امرأة مرهقة تعذبها زيجة بائسة ويحتاجها حب جارف ينتهى بهلاكها . وفي ( عين الشمس ) على غير ذلك ، تتعثر الزيجة ، ليس بالضرورة لأن الزوج كرية ( هو على العكس من ذلك وسيم لطيف وذكى ومعطاء ) ، أو لأن الحب رومانسى جارف ، ولكن الزيجة ، كما في ( أنا كارينينا ) ، تتعثر وتفرغ العلاقة مع غير الزوج تتكرر ، فحاصر وتكاد . نهلك ولكنها في نص أهداف سوف لا تهلك حيث نار التجربة التي تحرق ، أيضا تعمد . وتنتهى آسيا ، بخلاف بطة تولستوى ، باستعادة توازن مكلف ينجزل عادة في عبارة « النضج » . ويتحرك طيف أنا كارينينا صامتًا في خلفية النص ، ووعى آسيا العليا يضيء على الرواية شيئا من معناها وراثتها .

وإن كانت ( عين الشمس ) إنجازاً روائياً كبيراً فإن الإنجاز اللغوى ، في تقديري ، هو الأبرز والأهم .

لقد اختارت أهداف سوف أن تكتب روايتها باللغة الإنجليزية لأسباب تخصها . وما يخصنا هو ما فعلته بهذا الاختيار ، وهنا نتوقف .

سلكت أهداف سوف طريقا شقه الكتاب الأفارقة ( والهنود أيضا وإن بدرجة أقل ) حين كان عليهم أن يكتبوا تجارب واقعهم بلغة ليست لغتهم الأم ، فاختار تيوتولا وآشيبى وشوينكا من نيجيريا ونجوجى من كينيا وكامارا لايى وسيمبى

## نفس شرقية

### تحت عيون غربية

#### رنا قباني

المجتمع العربي في قوالب مبتذلة سلبية للغاية . يضاف إلى أن المجتمعات العربية يتم عرضها وتقديمها إلى الأعين الـ عن طريق أقلام غربية ، فتجد كتاباً من أمثال ت . إ . لور ولورنس داريل يرسمون صورة غير آمنة للعرب .

ولكن رغم ذلك ، شهد العقد الأخير من هذا القرن ثور جديدة في الكتابة العربية ، حين قدمت نساء عربيات أفضل الأعمال الأدبية المنشورة ، وآثرن أن ينشرن باللغة الإنجليزية أو الفرنسية ، سواء في شكل الرواية أو غيرها من أنواع الكتابة ، وذلك لكي تصل أصواتهن واضحة معاصرة ، وجادة . وإذا كانت ملامح العالم العربي قد بدأت تتضح أمام الأعين الغربية ، فإن الفضل يرجع في ذلك إلى جهد وإبداع الكاتبات العربيات .

إذا أردنا أن نتعرف مجتمعا ما ، فلن نجد أماناً صدق من الأدب الذي أنتجه هذا المجتمع ، فلو أراد أحد سكان كوكب المريخ مثلاً أن يتعرف المجتمع الإنجليزي في القرن التاسع عشر ، فلن يجد أفضل من روايات ديكتر ، وما كان لأمريكا اللاتينية أن تزيغ من وحشتها دون جارسيا ماركيز ، وحتى ألبانيا فقد قدمها إلينا إسماعيل قلدري بفردة بعد أن أزاح عنها الجليد .

ويبقى على المجتمع العربي أن يزيح الستار عن نفسه بإنتاجه الأدبي ، فهذا المجتمع يكاد يكون مجهولاً تماماً لدى من يعيشون خارجه ، ويرجع ذلك التعتيم إلى عدة أسباب ، منها أن اللغة العربية لغة صعبة الترجمة إلى الإنجليزية كما هو معروف ، والترجمة تنتقص من قدرها ، وتفقد الجرس المميز والمعنى الحقيقي لها فتصبح مسخاً مشوهاً . وبوجه عام ، فإن الرواية العربية أكثر قابلية للترجمة ، من حيث كونها جنساً أدبياً حديثاً لا يزال في مرحلة التدفق والسيولة ، وذلك بالقياس إلى الشعر العربي ، الذي ظل إلى وقت قريب وسيلة التعبير الأدبي الرئيسية لدى العرب . وعلينا أن لانغفل العداء السياسي والثقافي المتأصل لكل ما هو عربي كذلك ، والإصرار المتعمد على تجميد

وتتسمى أهداف سوف إلى هذه الزمرة من الكاتبات اللاتي يتسمن بقدر كبير من الجراءة ، إذ بلغ طول (عائشة) أول أعمالها القصصية ثمانمائة صفحة ، ونظراً لأنني عندما قرأت هذا العمل وجدته سطحياً ومروعا أكثر مما ينبغي ، فقد أسقط في يدي عندما رأيت روايتها الثانية (في عين الشمس) في حجم الأولى نفسه . ولكن سرعان ما بهرتني الرواية الأخيرة التي كتبت بقدر كبير من الذكاء والمهارة ، وتدور حول مصر الحديثة .

بطلة القصة : « آسيا » فتاة تنتمي إلى عائلة من الطبقة المصرية المتوسطة ، قاهرة النشأة ، تسير حياتها وفق خطة محددة الملامح على الرغم من ظروف الحرب والاضطرابات السياسية . وتقع آسيا في حب « سيف » ، وهو شاب ذكي ، ولكن عندما يتم زواجهما تحجب كل آمالها فيه إذ تكتشف أنه ضعيف من الناحية الجنسية ، وتحيا معه حياة زوجية فاشلة .

ورومانسية الحب العربى ، وقوة الأم العربية ، وعمق الرابطة الغريزية بين الآباء والأبناء التى لم تنفصم عراها والحمد لله ، والصراع بين ما هو محافظ وما هو متحرر ، الذى يخفى أحيانا عندما يجد المرء نفسه فى أرض غريبة ، ممزقا بين هيب الشوق إلى الوطن وعذاب العجز عن التأقلم .

يعد الحوار الذى دار بين آسيا ومخروس ، ذلك الطالب المترمت ، فى وقت كان كلاهما يعانى مرارة التمزق والضياع فى إنجلترا ، من أكثر لحظات الرواية تميزاً ورسوخاً فى الأذهان .

وأخيراً ، فإنى أرى أنه كان على الناشر أن يرسل برواية أهداف سوفى إلى مراجع كى يختصر منها مالا يقل عن مائة صفحة . ولكن على الرغم من طولها ، فإن هذا لا ينفى أنها رواية ممتعة للغاية .

وتسافر آسيا إلى إنجلترا لإعداد رسالة الدكتوراه . وهناك ، وقد انهارت ثقفتها فى كل شيء ، تتعرف « جيرالد » - ذلك الشخص البغيض المتحرر جنسياً ، الذى يوجه الضربة القاصمة لزواجها . وقد جاء تصوير أهداف سوفى لعودة آسيا إلى الحياة مرة أخرى غاية فى الإبداع ؛ إذ عكست نفسية المرأة بأمانة شديدة ، وكشفت بلا هوادة عن الفجوة الثقافية الهائلة بين الإنسان العربى ونظيره الغربى . كما تناولت فى روايتها العائلات العربية بمتمهى الدقة ، إلى درجة أن كل عربى لابد أن يجد نفسه فى هذه الرواية ، ويتبين الأحداث الجسام التى مرت بالبلاد سواء على المستوى النفسى أو الاجتماعى ، ومن ثم يشارك شخصيات الرواية الإحساس بالآلام المهيمنة المصاحبة لهزيمة ١٩٦٧ ، ومرارة الحياة تحت ضير الحكم المتعسف ، وردود الفعل القاسية عند سماع أبناء تعذيب الأصدقاء ،



## « آسيا وسيف »

### فرانك كيرمود

السرد متجددا ومبهرًا حتى آخر الرواية. ولكن إذا زادت الرواية على الثمانمائة صفحة ، وهو الحال في رواية أهداف سوف ، فإن هذا الزمن يصبح مثيراً للضجر ، ويخلق مشكلات لا حاجة لنا بها عند الإشارة إلى ماضى الأحداث المعيشة بالفعل ، فمثلاً عندما تريد المؤلفة أن تعبر عن حدث قد تم بالفعل فإن عليها أن تستخدم فعلاً مساعداً . أضف إلى ذلك أن هناك العديد من الجمل التي تلجأ فيها المؤلفة لاستخدام زمن الماضى التام - وتكمن خطورة الاستخدام المفرط لمثل هذه الأزمنة في أنها تجذب نظر القارئ إلى جمل قد لا يكون لها أهمية خاصة . ومن ثم ، فإنها تشتت انتباهه بلا طائل .

تعانى رواية ( فى عين الشمس ) لأهداف سوف ، وهى رواية رائعة ، مما قد يظنه البعض مآخذ خطيرة . أولها أن البعض قد ينتهى ، بعد قراءة رواية فى حوالى أربعمائة ألف كلمة ، إلى أن يرى فيها مجرد حياة مرشحة للحصول على درجة الدكتوراه من سن الطفولة إلى بلوغها الثلاثين من عمرها . ويمكن دحض هذا الحكم على أساس من السوابق المولدة ، فرواية التربية يغلب عليها الطول عادة : ولكن فى هذه الأيام فإن الحجم الثقيل من الروايات يميل إلى الارتباط بالقرن التاسع عشر أو أكشاك الكتب فى المطارات ، حيث تنتظر الرواية عبور قارئ ذى ثقافة عالية . ومهما يكن من أمر ، فإن ما يخرج به القارئ المنصف من الرواية يمنعه من إدانتها بالنظر إلى حجمها .

أما المآخذ الثانى والأكثر خطورة - فى نظرى على الأقل - فهو الخاص باستخدام المؤلفة لزمن المضارع التاريخى فى سرد هذه الرواية الطويلة ، وهو زمن يتميز بوجه عام بأنه لا يعطى للقارئ الكسول أية فرصة للاسترخاء فى انتظار أن يقص عليه المؤلف الحكاية كاملة بلا أدنى جهد من جانبه ، ولذا ، فإنه فى حالة الرواية القصيرة نسبياً يساعد هذا الزمن على الإبقاء على

ولكن ، مثل كل شىء آخر فى هذه الرواية ، فإن هناك تعمد لاستخدام الأزمنة على هذا النحو ، بغض النظر عن التوفيق فى هذا الاستخدام ، فضلاً عن أنه جاء نتيجة مباشرة للتدفق السردى الرهيب الذى جعل من هذه الرواية عملاً مؤثراً للغاية .

بطلت القصة دارسة للأدب الإنجليزى ، ولذلك تحفل الرواية بالإشارات إلى أمهات هذا الأدب والأغنيات السائدة فى تلك الفترة . ويدور موضوع رسالة الدكتوراه التى تعدها البطلة ، فى إحدى جامعات شمال إنجلترا ، حول دراسة الاستعارة فى الشعر من منظور لغوى ، مفتحة فى ذلك آثار علماء اللغة : بروك - روز ، وليتش . وتحفل الرواية بمقتطفات من هذه الرسالة الأكاديمية ، بل إن هذه المقتطفات تؤثر أحياناً فى نسيج الرواية وفى حبكةها ، فنجد أن البطلة - بما لها من خلفية أدبية ترفض - أحياناً أن تنصرف كما لو كانت مجرد بطله فى رواية ، إذ نجدها « تتسائل : لماذا قالت ذلك ؟ » « هل لأنه يجعل السرد أكثر تشويقاً وإمتاعاً ؟ أم لأنه يفتح أمامها مجال الاختيار ؟ أم لأن هذه هى الحقيقة ؟ » . « نعم ، ولكن هذه

هى حياتها - حياتها هى وليست كتاباً تكتبه . « هذه حياة وليست رواية ، وأنت فى الحياة لا يمكنك رصد وقت وقوع الأشياء ، هكذا الحال فى الحياة . وفى مثال آخر تحاور آسيا زوجها العاقل وأمها ، فتقول :

قالت آسيا : أعتقد أننا إذا نجحنا فى أن نعامل الناس الحقيقيين والمواقف الحقيقية بالدرجة نفسها من الاهتمام والدرجة نفسها من الحياد الذى نمنحه لرواية ما أو لمسرحية من المسرحيات ، فإننا نصل حتماً إلى فهم أفضل للأمور .

وترد لطيفة : « ولكن الروايات والمسرحيات هى نتاج خيال واع . »  
قالت آسيا : « وكذلك الحياة أيضاً . »  
وقال سيف : « إلى حد معين . »

ولكن على الرغم من ذلك ، فإن المرء لا يشفر إطلاقاً أن هذه الرواية تحاكي أسلوب السيرة الذاتية ، ذلك الأسلوب القديم الحديث الذى نراه فى العديد من الروايات ، لأن هذه الرواية تهتم بتقديم حياة البطلة بالقدر الذى تقدم به طرق حياة أخرى مختلفة ، بل إن جانباً من جوهر رواية ( فى عين الشمس ) هو أنها تكشف لنا صراع آسيا مع قصص حياتها ، وتزفها بين أن تضع أولاً تضع مقدمات ، ومراحل انتقالية ونهايات .

نتمى آسيا إلى عائلة تتسم بالتواصل والاستمرارية ، ذات سمات ثقافية بارزة وطريقة حياة رائعة ، فولدها والديها يعملان أستاذين بجامعة القاهرة ، ومن ثم ، يشكلان مجتمعاً صغيراً ، يمتاز بنوع من الطبقة المريحة ، المطلوبة فى عالم ذابت فيه الطبقات . وعلى الرغم من أن البيئة قد تكون غريبة على القارئ فإنها محددة الملامح ، فقد قابلت المؤلفة بذكاء بين خلفيتها الإسلامية وطريقة الحياة الأوروبية ، مما دفعها إلى أن تحيا حياة الطبقة المتوسطة ، تلك الحياة السلسة التى لا تخلو من ترف .

وتزخر الرواية بالوصف التفصيلي لشوارع ومناظر القاهرة والإسكندرية وبعض المدن الأخرى ، والعرض المكثف

للعلاقات بين الطبقات الاجتماعية المختلفة ، والرصد الواعى لنوعية الحياة الشرقية بما فيها من قواعد صارمة للغاية تحكم سلوك الفتيات الصغيرات . أضف إلى ذلك أن التاريخ السياسى الشائك المضطرب لمصر والدول العربية يظل نصب أعين القراء طوال الرواية ، فنجد هزيمة ١٩٦٧ فى مطلع الرواية ، و وفاة جمال عبد الناصر ، وغرائب السادات المزرية ( كما تراها المؤلفة ) . وفى مواضع أخرى من الرواية ، تشهد أحداثاً ذات صلة بالسياق ، من مثل مسوت فيصل ، والاضطهاد فى الداخل ، والخوف من عدو لا يرحم فى الخارج .

أما فى عالم آسيا الصغير ، فمن الأشياء التى يصعب تجاهلها حبها الملتبس لانجلترا حتى بعد وقوع عدوان ١٩٥٦ ، فهى ترى أن أفضل المدارس الموجودة بمصر هى المدارس ذات الطابع الإنجليزى أو المدارس ذات الإدارة الإنجليزية :

« عانس فى منتصف العمر ، جاءت من ما نشتر إلى القاهرة فى الثلاثينيات من هذا القرن لتعلم اللغة الإنجليزية ، ف وقعت فى غرامها طفلة صغيرة فى الثانية عشرة من عمرها ، ومنذ ذلك اليوم وهذه الطفلة تحيا وتتفلسف الأدب الإنجليزى . هذه الطفلة هى أمى ، وها آنذا الآن ... قد يكون ذلك نوعاً من الاحتلال الذى لا تستطيع أية ثورة أن تضع له حداً ولا تستطيع أية معاهدة أن تنهيه . »

تعد آسيا شخصية فريدة من حيث كونها خليطاً من حضارتين ، فهى منغمسة فى الحياة الإسلامية واللغة العربية

وأقرب أصدقائها من المصريين ، كما أنها جميلة متأقفة على طريقة نساء مصر الثريات ، ولكنها فى الوقت نفسه تعيش للكعب الغربية والموسيقى الغربية والحياة الغربية والحرية الغربية . وهى مزاجية تماماً فى حالات مغايرة ، هستيرية نرجسية ساذجة . وحياتها ، كما تقدمها لنا هذه الرواية ، حياة غير عادية بالمرّة ، إذ بعد غرام طويل ، عفيف ، تتزوج آسيا من سيف ، وهو إنسان ذكى ومحبوب ، لكنه عندما يكشف أن محاولاته لارتفاعها تسبب لها ألماً شديداً يقلع عن هذه المحاولات ، ولكنه ينجح فى إحدى المرات فى أن يجعلها حاملاً . ولكنها

تجبر بعد ذلك ، وتحاول أن تحل مشكلتها الجنسية بوسائل صناعية ولكنها تفشل في ذلك أيضاً ، وهكذا يجتذى الجنس تماماً من حياتها . وتذهب إلى إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه ، وهي عذراء ، رغم كونها زوجة من عدة سنوات . لم يختر بيال سيف أن آسيا تظن أنه يحملها ولا يحفل بها ، أو أنها قد تجد لنفسها عشيقاً . وذلك ما يحدث بالفعل - معتلة أن زوجها لن يمانع إذا علم بالأمر . وتقع آسيا في براثن رجل إنجليزي أناني يستغلها عاطفياً ، ورغم أنها لا تحب هذا الرجل حبا حقيقياً ، فإنها لا تستطيع أن تنفصل عنه لأنه يمنحها المتعة الجنسية التي حرمت منها وقتاً طويلاً . ويعرف الزوج بأمر هذه العلاقة ، ولكن لا يجوز بخاطره أنها تنطوي على ممارسة الجنس بصورته الكاملة ، ولذلك ينفصل عن آسيا عندما يكتشف الحقيقة .

لقد قرأت مؤخراً كتاباً لترولوب بعنوان ( لقد كان يعرف أنه على حق ) . ويتناول هذا الكتاب الغيرة المرضية التي يتج عنها أن يظن الزوج أن زوجته تحونه وهي بريئة تماماً ، والأدهى من ذلك أنه يعلم هذا جيداً ، ولكن يصبر على تفسير عصيانها ، له في أي أمر تافه من أمور الحياة ، بأنه معادل ومساو تماماً للجريمة الزنا . والشئ الذي يميز هذا الكتاب ويمنحه شخصيته العجيبة هو أنه لا يفصح أبداً عن الأوهام والشكوك الجنسية التي يعاني منها الزوج الغيور ، لأنه ببساطة ليس من حقه أساساً أن تساوره مثل هذه الهواجس ، وهو يعرف هذا جيداً . غير أنه يعاني كل آلام ما يطلق عليه ترولوب : التركيز المرضي على فكرة الخيانة الزوجية . ولا يقل ما تتميز به رواية ( في عين الشمس ) ، ويمنحها مصداقها ، عن ما في كتاب ترولوب ، فالمؤلفة كانت صريحة بغير تحفظ في مسألة غيرة الزوج ، كما كانت واضحة تماماً في كافة الأمور الأخرى في الرواية . والحوار الذي استخدمته أهداف سوف في كافة أجزاء الرواية حوار الخبير المتمكن من صناعته ، ولكن في المشاهد التي تنغم الزوج

والزوجة ، بعد اكتشاف الزوج خيانة زوجته ، فإن الصنعة تغلب على الحوار بشكل مبالغ فيه ، وحتى في أنه المشاهدات الزوجية نجد أن الحوار يتسم بالقتامة الشديدة التي قد تتحول في النهاية إلى هزلية مفرطة ، على نحو ما يحدث عندما يفقد سيف طريق الخروج في هايد بارك كورنر ( هذا يحدث عام ١٩٧٥ - أي قبل وضع الإشارة الضوئية في هذا المكان بوقت طويل ) ، ويظل يدور بالسيارة مراراً وتكراراً إلى أن تدله آسيا - بعد أن اشتعلت بها حاسة الاستكشاف - على الطريق الصحيح ، ولم تكن تعرف الطريق ولكنها لم تكن تقل عن زوجها عناداً . ولكن المؤلفة لم تكتر من تقديم مثل هذه المشاهدات الصغيرة التافهة التي أراها عظيمة الأهمية في مثل هذه العلاقة الحميمة والغيرة التي تجمع بين سيف وآسيا . وهناك فرق آخر على جانب كبير من الأهمية بين رواية ( في عين الشمس ) وأية رواية ضخمة أخرى ، وهو أننا في هذه الرواية لانجد أي حشو أو أحداث مقحمة بلا مبرر ، حتى في أكثر المشاهد الجنسية إسهاباً وتفصيلاً ، بما في ذلك مشهد فحص آسيا في عيادة طبيب أمراض النساء . لقد استمدت المؤلفة عنوان روايتها من قصيدة لكبلنج عنوانها « أغنية الأطفال الحكماء » وهم الذين تنتمي إليهم آسيا . وفي خاتمة القصة نجد آسيا تتأمل تمثالاً قد تم الكشف عنه ، يرجع لعصر رمسيس الثانى فتعود لضوء الشمس وهي في كامل سيطرتها على نفسها . لقد صورت أهداف سوف هذا المشهد بطريقتها الرائعة المعهودة ، فالأطفال الأشقياء يقودون آسيا إلى مكان محظور الدخول فيه ، وهناك تجد من يمنعها من استخدام الكاميرا في تصوير التمثال ، ولكننا بعد أن بلغنا هذا الحد من الرواية ، وبعد أن عرفنا الكثير عن آسيا وعن مبدعها أهداف سوف ، نستطيع أن نصل إلى تفسير هذا الرمز وتلك النهاية . وإذا كانت هناك نبرة انتصار في كل من الرمز والنهاية ، فإن كليهما يستحق هذه النبرة بجدارته .

# متابعات

---



# وردية ليل — رواية ليل

## وليد الخشاب

داخل مبنى المصلحة ، زمانيا بين وحدة الليل وتعدد الورديات عبر السنين ، في ظروف مختلفة ، لها مذاقات متباينة .

أما إذا ألقينا نظرة فاحصة على رواية ( وردية ليل ) ، فإننا نعجب من استيعابها لتقنيات مركبة في القص والرصف ، برغم بساطتها ، تجعلها سببا لطرح قضايا فنية عديدة ، نركز منها على إشكاليتي النوع الأدبي والتناص أو تفاعل النصوص .

### أنواع ( وردية ليل ) والقصة القصيرة :

تتكون ( وردية ليل ) من مفتتح « فاتحة » ، وخمسة عشر فصلاً ، ومع ذلك فهي رواية قصيرة ، لا يتعدى طولها سبعة وتسعين صفحة . ويزيد من عدد صفحاتها أن لكل فصل عنوانا يحتل صفحة متفردة . وأطوال الفصول تكاد تتساوى : فالفصل يحتل في المتوسط ثلاث صفحات ، وقد يزداد نصفاً ، ولا يكاد الفصل يزيد أو ينقص عن ذلك إلا فيما ندر .

وبرغم أن الرواية ، باتساع حجم التجربة فيها وامتداد الزمن المحاكى فيها ، لا تدع مجالاً للبس في تصنيفها ، إلا أن

للهولة الأولى ، تبدو ( وردية ليل ) لإبراهيم أصلان<sup>(1)</sup> رواية عادية ، بل عادية بشدة . فلا يكاد يحدث فيها شيء يخرج عن مشاهد الحياة اليومية لموظف في مصلحة التلغراف ، على مدار عدة أعوام : يلتقي هذا الموظف ، سليمان ، بفتاة أمام سينما ، يذهب لتسليم بريقات ، يشرب الشاي وحده أو مع زملائه ، يتجاذب معهم أطراف حديث عادي « كالدردشة » ، يتلقى بريقات عملاء المكتب . . . نكاد هكذا أن نكون قد لحصنا الرواية بشكل سطحي . وربما رجعت طبيعة ( وردية ليل ) إلى أن بها ملامح تجربة شخصية نشأت بفترة عمل إبراهيم أصلان موظفاً بمصلحة التلغراف .

وتتسم الرواية بوحدة ينم عنها العنوان : فهي تدور حول محور مكاني واحد : مكتب التلغراف . والشخصيات ، إن وجدت في مكان آخر ، فذلك لأنها إما خارجة من المكتب أو في طريقها إليه . أما محور الزمان ، فهو الليل . لا يكاد يحدث شيء في الصباح ، وكثيراً ما تنتهي الفصول قبيل شروق الشمس . وبرغم هذه الوحدة فإن هناك توتراً خفياً بالنص ينجم مكانياً عن الانتقال من طابق لآخر ومن موقع لآخر ،

الليل بأن يكسر خط الزمن ويروي أحداثاً جديدة تقع في زمان يسبق ( أو يل ) النقطة الزمنية التي انطلق منها ، أو يخرج عن الزمن تماماً إلى ما يشبه الحلم ، كما في الفصل الأخير .

لكننا نزعّم أن تلك الوثبات ، إن لم تكن وليدة كتابة الرواية على مدار ست سنوات<sup>(٣)</sup> ، فهي علامة على تفتت زمن البداية ، زمن شباب سليمان وصداقته مع محمود . فمنذ الفصل الثامن يكاد كل فصل أن يمثل وثبة في الزمن إلى الأمام ( ثم إلى الخلف في الفصل الأخير ) ، تغطي كل وثبة شهوراً أو أعواماً وتحكي تشوها بسيطاً أو كبيراً يلحق بالعالم الذي رُسم في الفصول السبعة الأولى : إذ تفتّر علاقة سليمان بصديقه محمود ، ويصاب زميلهم الحريري بما يشبه الذهول أو اللوثة . وبدلاً من بريقات التهتهة التي ترسل لعجائز يقضون أيامهم الأخيرة في هدوء ، نجد بريقات مواطنين مطحونين بفراق ذويم في البلاد العربية ، . . إلخ . ويستدعي هذا التغير في العالم ، هذا الانكسار ( أو الموت ) ، ما تأتى به نهاية الفصل السابع ( الذي يقسم الرواية نصفين على المستوى الطباعي كذلك ) : حيث نكتشف متحرراً شقاً ، يشاهدها الصديقان سليمان ومحمود معاً ، دون انفعال يذكر .

هذا بيننا الزمن في الفصول السبعة الأولى واحد ، أى أنه يغطي فترة معينة ( بداية سليمان في العمل ) ، فهو زمن متطور بشكل طبيعي ومطرود ، برغم أن معظم الفصول يشغل كل منها يوماً بعينه ، بل إن الفصل الرابع يبدأ حيث ينتهى الفصل الثالث . أى أن الوثبات التي أشرنا إليها لا تغطي مساحات زمنية كبيرة ، بعكس ما يحدث في النصف الثانى من الرواية .

### ورديّة ليل والسيناريو :

تستدعى ( ورديّة ليل ) كذلك شكل السيناريو السينمائي . فكل فصل يكاد يكون مشهداً مستقلاً ، نتيجة لوحدة المكان في كل فصل ، إذ قليلاً ما يضم الفصل أكثر من مكان واحد ، وعادة ما يكون تعدد الأماكن ضرورياً لتحرك الشخصيات . فالشاهد قد يقع مثلاً في قبو في مبنى التلغراف ، أو في حجرة فيه ، وقد يقع بين منزل سليمان ومنزل محمود نتيجة منطقية لحركة سليمان الذي ينزل من بيته في زيارة لمحمود . لكننا

قصر الفصول يستدعى ملامح نوع القصة القصيرة المنقح عليها ، ولو بشكل مدرسى<sup>(٤)</sup> . فالفصل الواحد لا يكاد يعرض إلا حدثاً منفرداً ، بسيطاً ، واللغة مركزة ، تستخدم جملاً قصيرة سهلة ، وتعتمد على الإيجاء أكثر منها على التصريح ، فيكفى أن يذكر الراوى في جملة ، أنه « الحريري » ، زميل سليمان في العمل ، قد جرح في حرب ١٩٦٧ ، وأنه يدعى نسيان وقائع المعركة ، ثم أن يستدعى الحريري وهو يؤذن في منتصف الليل في فصل آخر ، ليرسم لنا تطور نفسية قطاعات كاملة من الشباب في رحلتها من هزيمة ١٩٦٧ إلى الذهول ، بكافة أنواعه ومسيباته ، أو « الدروشة » أو التطرف .

أما الرابط بين هذه الفصول / القصص القصيرة فهو وحدة المكان مع تنامي خط الزمان ، رغم استقلال كل فصل على مستوى الحدث وعلى مستوى اللحظة الزمنية التي يعرضها . فيكاد يكون كل فصل واقعاً في يوم مختلف عن يوم الفصل السابق عليه ، ولا تكاد توجد علاقة تواصل سببية مثلاً بين الفصل والفصل التالى عليه لا سيما في النصف الثانى من الرواية . لكن الخطاب السردى يحسم ارتباط الفصول بعضها ببعض . ويتحمل مسئولية هذا الخطاب راويان ، أحدهما يستخدم ضمير المتكلم ، والثانى ضمير الغائب ، ويختار أحدهما على خط الزمن لحظات ليكشفها بخطابه ، ويقفز من لحظة لأخرى من فصل لفصل ، مثلاً يحكى اللقاء سليمان بفتاة مصادفة ، في الشارع ، ثم لا يذكرها مطلقاً فيما بعد ، ثم ينتقل في الفصل التالى ليحكى ذهاب سليمان في مهمة لتسليم بريقة ، ثم ينتقل بعد ذلك ليحكى ملمحاً سريعاً من علاقة سليمان ببعض زملائه .

إن تقنية الوثبات في الزمن قد ترد في القصة القصيرة أو الرواية وسيلةً للتكثيف ، لأن زمن العالم أطول بالضرورة من زمن قراءة الرواية . لكن أصلاً يوظف وثباته ليخلق غموضاً كغموض الليل ، فأنت لا تفهم مثلاً ما لا يتعامل الصديقان سليمان ومحمود بالحرارة نفسها التي نجدوها في بداية الرواية ، إلا عندما نقرأ الوصف بعناية لتكتشف أن الراوى قد قفز بك بضعة أعوام . كما أن الراوى قد يعمد إلى كسر رتابة ورديّة

في وصف تفصيل واقعي لعملية إحضار كوب شاي والعودة به للمكتب ، وعلى القارئ أن ( يملأ فراغ النص ) ، وأن يستنتج الباقي والمقصود . لذلك تقترب ( وردية الليل ) من الرواية الواقعية الأمريكية ، في النصف الأول من القرن العشرين عند شتاينبك وهيمينجواي ، التي كثرت المقارنة بينها وفن السينما .

### وردية ليل والسيرة الذاتية :

يبقى أن نشير في عجالة إلى أن بطل ( وردية ليل ) موظف تليفراف ، وأنه كثيرا ما يستخدم ضمير المتكلم راوياً . ومادامنا نعلم أن إبراهيم أصلان أمضى فترة طويلة موظف تليفراف ، فإن ذلك قد يستدعي عند البعض أن تقرأ « الوردية » على أنها من نوع السيرة الذاتية . لكننا نميل إلى عدم اعتبار مثل هذه القراءة مستجة ، لأن ملامح التخيل (Fiction) كافية في النص لنفي الاهتمام بهذا المنحى . لكن قد يكون مفيداً ، كما أسلفنا ، أن نتلمس أثر خطاب الخبرة الشخصية على الخطاب الفني في ( وردية ليل ) ، من حيث العلاقة بين إيقاع الكتابة عبر ست سنوات من ١٩٨٥ إلى ١٩٩١ وبين النص ، ومن حيث ثراء الرواية بتفاصيل ودخائل لا يعلمها إلا أبناء المهنة ، ربما كان من أهمها نص البرقية الذي يشغل الفصل الثاني عشر ، وهي برقية حقيقية أرسلها مواطن إلى زوجته .

### وردية ليل وعبر النصية :

لقد لمسنا هنا الوجه الثاني لأهمية ( وردية ليل ) وهو تفاعل النصوص وعبر النصية فيها<sup>(٥)</sup> . ونرصد منها بخاصة ثلاث حالات : عناوين الفصول ، والوثيقة ( نص برقية الزوج طلعت لزوجته السجينة ليل ) ، والتناص مع كتب مقدسة .

### عناوين الفصول :

يؤدي العنوان عادة وظيفة من خلال تفاعله مع النص الذي يليه<sup>(٦)</sup> ، فقد يلخص العنوان لب النص ، أو يبرز جانباً فيه أو يتحكم عليه أو يفسره أو يزيده غموضاً ، أو كل ذلك معاً . فاما عن عنوان النص العام « وردية ليل » فهو يلخص الرواية في كلمتين . وأما عناوين الفصول ، فهي في الغالب تركز على حديث الأشياء ( أو صمتها ) ، لتؤكد أن « الوردية » رواية عن

لا نجد مكانين في فضل واحد لمجرد أن الراوي يصف أحداثاً في مكان ثم ينتقل ليصف أحداثاً في مكان آخر ، بل هو يتبع فحسب حركة شخصية من شخصياته ( سليمان في العادة ) .

كما أن الحوار يحتل مساحة كبيرة جداً من الرواية بالنسبة لعدد صفحاتها ، بالإضافة إلى أن الخطاب يحدد بدقة عدد الشخصيات في كل مشهد ( وهو عدد محدود يناسب طبيعة العلاقة بين رواية « وردية الليل » وبين نوع السيناريو السينمائي )<sup>(٧)</sup> . كذلك يحدد الخطاب دور وحركة كل شخصية من خلال السرد والوصف . والواقع أن السرد يؤدي وظيفة وصفية إلى حد كبير في هذه الرواية ، فهو لا يقتصر على إيراد تطور الحدث - لأنه لا يكاد يوجد حدث جلي ينحو إلى وصف حركة الشخصيات دعاباً وإياباً ، خروجاً ودخولاً إلى « بؤرة » القصة ، كأنما السرد في الرواية معادل لفظي لمشاهد بصرية ، أو كأنه إرشادات لحركة الممثلين .

ويفسر هذا الطرح لجوء أصلان إلى استخدام راويين . فهو لا يلجأ لها من قبيل التنوع و « البديع » السردى فحسب ، بل هو يلجأ إلى أحدهما حسب الحال ، حسب وجهة النظر التي ينبغي عرضها . فإن أراد أن يصف الحركة كما يراها سليمان ، استخدم سليمان/ الراوي بضمير المتكلم وإن أراد أن يصف الحركة ( والعالم ) وسليمان جزء منها ، استخدم راوياً خارجياً ، بضمير الغائب .

والراوي في ( وردية ليل ) ليس علياً ، ولا يشير لدخائل النفوس . فهو لا يحلل أموراً من وجهة نظره أو وجهة نظر شخصياته ، بل يصف ما يراه من زاويته ، كأنه عين كاميرا . لكن أدوات اللغة تضيف بعداً لتلك الكاميرا ، فاستخدام ضمير « أنا » يضيف حيوية على المشاهد ، تعادلهما « موضوعية » استخدام الضمير « هو » .

لذلك ف ( وردية ليل ) رواية عن الأشياء والأجساد ، لا تحلل نفساً أو تصف إحساساً ، بل توحى بذلك من خلال وصف العالم في الفصل الثامن الذي عنوانه « كوب شاي » ، لا يصف الراوي « إبراهيم » ملله أو وطأة الوقت ، بل يسهب



الأشياء ، ولذا نجد عناوين مثل : فستان التيل ، الدرج ، مصابيح ، نوافذ ، كوب شاي ، عبر حاجز من زجاج ، السلام . تحتل إذن أسماء الأشياء مساحة هامة في العناوين .

ولو تأملنا هذه الفصول ، وجدنا أنها لا تركز في النص على الشيء المذكور في العنوان ، وإن أشار إليه العنوان . فمثلا ، لا تذكر المصابيح إلا مرة واحدة . في الفصل الخامس : « مصابيح » ، حين ينظر سليمان الراوي عبر نافذة الحجرة ليرى مصابيح الشارع المضئية ، علامة على استمرار الحياة ليلاً ، قبل النوم . بيد أن الفصل موضوعه هو معلومات عن ماضى رؤسائه في العمل : بيومي السياسي القديم ، جرجس الذي يعيش مع زوج غير التي أرادها ، الحريري الذي جرح في ٦٧ ويعشق عبد الناصر ، بالإضافة إلى حوارات التسلية بين الموظفين . العزب يغفون الزواج . إشارة العنوان للمصابيح تعطيها أهمية جديدة وبعداً آخر ، كأن الراوي لا يذكر من كل الحوارات والمعلومات إلا صورة جماد : المصابيح ، مرة وهي مضئية والناس تسهر أمام مكتب التلغراف ؛ ومرة وهي مظفأة ، ويوحى بذلك أن الجيران يغلقون شرفاتهم . كأن الراوي ( أو المؤلف ) بإشارته الخفية في العنوان لا يريدنا أن نستخلص إلا فكرة توهج الحياة ثم انطفاءها ، فيكون العنوان هنا بمثابة شبه نص تحتى يستمد مادته ومعناه من نص الفصل .

وفي الفصل التالى « نوافذ » يحكى الراوي ليلة عمل لمحمود والحريري ، وهما يجتمعان البرقيات في رزم ثم يصلحان من شأنها وينصرفان . لكن العنوان يلفت النظر إلى أن محموداً ينظر من النافذة إلى المبنى المقابل ، أثناء الوردية ، ثم إلى أنه يبدأ في الانصراف حين تغلق النوافذ ويقترب النهار ، كما يذكرنا بأن سليمان يفعل الشيء نفسه في الفصل السابق ، وبأن العاملين في الغرفة نفسها عادة ما يراقبون زميلاهن عبر النافذة . تكتسب هنا النوافذ معناها الجديد ، فهي وسيلة الخروج من الوحدة والعزلة داخل مبنى التلغراف ، وسيلة الاتصال بالعالم الخارجى ، وبالنساء ، خاصة بالنسبة للعزباء الباحثين عن الزواج . وتبدو النوافذ بطلا من أبطال الرواية لا يقتصر التركيز عليها على فصل بعينه ، بل تبرز أهميتها على امتداد النص . كأن العنوان ما هو إلا وسيلة لتحديد أهم عناصر

الصورة عبر الرواية ، دون التقيد فحسب بعلاقة هذا العنصر بالفصل الذى يحمل اسمه ، وكان العناوين معاً تشكل نصاً موازياً ، أكثر أهمية ، وأكثر شاعرية لاعتماده على شبكة من الاستعارات تنقلنا عبر الفصول ، لتشرح مثلاً معنى النوافذ ، ولذلك فذكر الأشياء في العناوين يكشف أهميتها من حيث هي نص مواز ، لا يرفعها فحسب إلى مصاف الشخصيات التي تنظر عبر النوافذ وتستضيء بالمصابيح .

وقد يضيف بعض العناوين معنى جديداً للفصل في حد ذاته مثل الإشارة « لحاجز الزجاج » التي تعبر عن المسافة الفاصلة بين سليمان والمواطنة هدى ، التي تبرق لخطيئها أنها تزوجت من عرب ميسور الحال .

ويخلق بعض العناوين حمية وتعاطفاً بين القارئ وبين شخصيات عابرة ، ففي الفصل الثانى عشر نتعرف قصة زوج ملتاع يرسل بريقة شوق ومؤازرة لزوجته السجينة بسجن مكة العمومى . لكن العنوان « طلعت وليل » يكسوهايتين الشخصيتين لهما ويقربهما من القارئ ، نتيجة لتسميتهما ، خاصة أن الزوجة بالصدفة تحمل اسم المعشوقة الأبدية ليل .

الوثيقة :

كما أسلفنا ، يشغل الفصل الثانى عشر<sup>(٧)</sup> نص بريقة أرسلها فعلاً زوج لزوجته المسجونة بمكة وقد وثقها الكاتب بملاحظة في أسفل الصفحة : « صورة طبق الأصل لبريقة أرسلت من مكتب تلغراف رمسيس في منتصف السبعينيات » . يؤكد هذا التوثيق انتهاء البريقة إلى عالم الواقع ، ويحدد لها تاريخاً ومكاناً .

إن التضمين في هذه الحالة شديد الخصوصية ، نظراً لأنه يمثل ولوجاً لعالم الواقع داخل عالم الرواية المتخيل ، بحيث تغير طبيعة كل من العالمين عند نقطة التماس هذه ، فيصير هذا الواقع بنصه جزءاً من عالم متخيل ، ويكتسب خاصية جديدة في سياق النص ويعطى للتخيل مصداقية معينة .

في (وردية ليل) تخلق الوثيقة البريقة ، كذلك ، نوعاً من التناص الداخلى ، أى تفاعل النص بعضه مع البعض الآخر .

اليم يحزن من قوة أعلى ، كما في فاتحة القرآن . أما هذه القوة في الوردية فهي حكمة « جبال الكحل تفنيها المراد » التي تنتمي إلى زمن « تأسطر » و ( تقدس ) لأنه ماضٍ ، زمن ذكرى أم إبراهيم . وتعود الرواية في نهايتها بفصل « الرؤيا » إلى زمن شبيه ، كان الرواية رحلة ، يعرض آخر فصولها خلاصتها ويستدير ليمسك بأول طرفها ، في « فاتحة » . فد ( وردية ليل ) هي كذلك صعود سليمان من القبو إلى الدور الرابع بمكتب التلغراف ثم هبوطه للدور الأول ، عبر مشواره الوظيفي . وينتهي هذا المنحنى في الفصل الأخير برؤيا كابوسية يرى فيها سليمان نفسه وقد هبط إلى القبو ، ( كما يهبط في أعماق نفسه ) ليخرج إلى زمان أسطوري ، يقترب فيه من السماء كأنه ضعد إليها ، تماما كما ينكسر هنا تتابع الزمن الروائي . فليمان يهبط إلى القبو وقد فرغ من إرسال برقية هدى ( التي كان قد أرسلها في الفصل العاشر ) فهبوطه إذن يقع في لحظة تسبق ( وربما تلي ) الفصول من الحادى عشر إلى الرابع عشر ، حيث يهبط سليمان في الفصل الخامس عشر ، علما بأن عنوان الفصل الحادى عشر ينبئنا أن هناك « يوما آخر » قد مضى على الأقل بعد إرسال برقية هدى . في هذا الزمن ( خارج الزمن ) يرى سليمان رؤيا للقيامة « الأبوكاليسية » ، لساء حراء يطعنها ولما يشبه العاصفة الترابية تقترب منه ، كأنها نهاية العالم كما وصفها يوحنا في سفر الرؤيا .

والإشارة إلى هدى تعقد بنية الصور الدلالية في الرواية ، لأنها تستحضر في الختام صورة الزواج/ القتل ( من خلال الساء الطعينة ) وتربطها بصورق الزواج/ الفراق عند هدى وليلى ، حيث إن محرك الرؤيا هو برقية هدى ، كما أن صورة الساء الحمراء صدى لصورة موجودة في الفصل الرابع<sup>(٩)</sup> ، كأن الرؤيا مركبة من مخزون صور في ذاكرة سليمان .

هكذا تبدو الرؤيا كأنها إعادة تركيب الصور والمعاني والعلاقات ، كاسرة التسلسل التتابعى للزمن في الرواية ، تربط أول الرواية بآخرها وتستحضر خلاصة الرواية في ختامها : هول القيامة قادم لأنه يشبه قصتي هدى وطلعت وليلى ، سينتهى الزمان وتفتت ترابا واغترابا كحال الأصدقاء سليمان وعمود الحريري ، الذين لا يكاد يتعرف أحدهم الآخر في نهاية الرواية .

فمثلث طلعت الزوج الصابر ، البعيد عن ليلي وزوجها ، سجينة مكة ( الفصلان ١١ - ١٢ ) هو الوجه الآخر لمثلث هدى الفتاة ، السعيدة بزواجها من العربى المسن ميسور الحال ، التي تنهى علاقتها بخطيبها المغترب في دولة عربية لادخار مصاريف الزواج .

يكاد يرقى هذا التناص إلى مرتبة الاستعارة : كأن الزوج السعيدة هدى مآلها السجن مثل ليل ، وكأن الزوج العربى أصبح سجنا مثل سجن مكة ، وكأن الخطيب المصرى يشقى بفتاته هدى عندما تغترب ، كما يحدث للزوج طلعت . ويقوى من أثر هذه الاستعارة أن الوثيقة همزة وصل بين عالمى الواقع والتخييل .

### التناص المقدس :

إن نظرة سريعة إلى أعمال أصلان السابقة تكشف تفاعلها مع نصوص مقدسة ، فنجده في عنوان مجموعته ( يوسف والرداء ) إشارة لقصة النبى يوسف ، وفي شخصية يوسف التجار في رواية ( مالك الحزين ) ، إشارة إلى زوج السيدة مريم . أما في ( وردية ليل ) فالنص تثيره استعارة يخلقها عنوانا المفتوح والفصل الأخير ، حيث يلعب العنوان هنا دورا تناصيا لا « خارج نصي »<sup>(٨)</sup> .

« الفاتحة » إشارة إلى عنوان أول سورة في القرآن ، و « الرؤيا » إشارة إلى عنوان آخر كتب الكتاب المقدس . يضمن هذا التناص على « الوردية » هالة علوية ، تضمنى على الرواية مستوى ميتافيزيقيا يزيد من غموضها ومن ثباتها الذى تدعمه الإشارات القوية إلى الأشياء في العناوين ؛ كأن كل فصول الرواية ينحو نحو نهاية واحدة كبرى برغم أنها كتبت منفصلة ، في أوقات مختلفة ، تماما مثل فصول القرآن والكتاب المقدس .

بيد أن المفتاح في ( وردية ليل ) نابع من سلطة المؤلف مباشرة ، فهو يوقعه باسمه « إبراهيم » ، بينما الفصل الأخير جزء من سياق التخييل الذى ينبع من سلطة الراوى . لكن تظل الفاتحة في « الوردية » نصا يستمد العون في مواجهة واقع

المراود، كالكثلة الترايبية المقترية. مرة أخرى، يكسر أصلا ن خط التسلسل الزمني، بصورة تزامنية تنتج توترا بين وحدات النص، يجادل ثبات هذا النص الظاهري. لكن هذا الربط لا يعنى أن النص مغلق، بل هو على العكس مفتوح، يتظر بقية، تماما كما أن سفر الرؤيا لم يغلق الباب على كتب أخرى في العهد الجديد وخارجه، ويؤكد ذلك أن أصلا ن ختم الرواية بجملة: « انتهى الكتاب الأول ». كان لنا أن نتظر رواية أسفار أخرى « أبو كريفيا ».

إذن، يلعب التناص مع المقدس، إضافة للراوى وللصور البيانية وللوثيقة، دور تحويل تنابعية الخطاب السردى إلى تزامنية صورة تربط فيها انهيار العالم فى الآخرة بهوم يعيشها بشر فى الدنيا، على مستوى التخيل.

إن سفر الرؤيا نهاية مفتوحة بالأمل لمن يؤمن بالمسيح، برغم أهوال الآخرة وبرغم الإشارة للربيع فى رؤيا سليمان، فإننا نشعر بغلبة اليأس وبما يوحى بخطر يقترب. إنما الأمل فى « الوردية » جنين الفاتحة لا الخاتمة: « جبال الكحل تغنيها

## الهوامش:

- (١) إبراهيم أصلا ن، وردية ليل، رواية، القاهرة، دار شرقيات، ط ١، ١٩٩٢.
- (٢) انظر مثلا: رشاد رشدى، فن القصة القصيرة، القاهرة والإسكندرية، المكتب المصرى الحديث، ط ٥، ١٩٨٢، خاصة ص ١١٠-١٢٣.
- (٣) وردية ليل، ص ١٠٧، « الوراق، فبراير ١٩٨٥ - مارس ١٩٩١ ».
- (٤) انظر: مقدمة فى جامع النص لجيرار جينيت مترجما بالعربية وصادرا عن دار طوقال المغربية ١٩٨٠. يسمى جينيت العلاقة بين نص وبين النوع الذى يتسمى إليه النص: architextualité جامع النصية. بيد أن العلاقة بين وردية ليل ونوع السيناريو هى شبيهة بذلك، لأن النص ليس سيناريو خالصا.
- (٥) انظر: جيرار جينيت 1985, Seuil, Palimpsestes, باريس، وفيه يعرف المؤلف بخمسة أنواع من العلاقات التى تسمى بعلاقات تفاعل النصوص ويسمىها جينيت عبر نصية: Transtextualite والتناص Intertextualité نوع منها.
- (٦) انظر: المرجع المهم لليوهوك 1981, Mouton, La Marque du Titre, لاهاى، وكذلك جيرار جينيت: 1987, Seuil, Seuil, باريس.
- (٧) وردية ليل، ص ٨٧ - ٨٩.
- (٨) انظر: Palimpsestes، سبق ذكره.
- تناص: intertextuel يشير لعلاقة بين نصين أحدهما يستدعى الآخر أو يقتبس منه أو يجمل إليه... إلخ. بينها « خارج نصى »: Paratextuel يشير إلى ما يحيط بنص ما من عناوين ومقدمة وخاتمة.
- (٩) وردية ليل، ص ٢٤. ثم رفعت وجهى إلى السماء القرية التى احترت حوافها.
- ص ١٠٧: أمد نصلا ففنيا إلى لحم السماء ( ... ) تسحب يدي إلى جوارى فى انتظار الدفعة الحمراء وهى تنزغ.
- لاحظ كذلك تطابق الشكل الطباعى لبرقة طلعت إلى ليل مع وصف الراوى للرؤيا.

# أمواج الليالي\*

## السيد فاروق رزق

ما بين حقيقة وجود الموج ، وجوداً موضوعياً « في ذاته » ، و« وهم » المعنى الذى تضيفه أفكارنا ومشاعرنا عليه ، أو العكس ، أى وهم انفصال الموضوع عن الذهن المدرك ، وحقيقة الفعل الخلاق الذى يمارسه الوعى فى إدراك الشيء ، تقع المتتالية .

والمتتالية – برغم علاقتها القوية بالموج – لا تمثل تسابعاً لأشياء موجودة فى ذاتها ، لكنها متتالية « قصصية » السرد Narration بوصفه فعل خلق مستمر ومتصل ، هو أداة المتتالية ، وموضوعها، وأحد همومها الرئيسية .

وإذا ما كان فى فعل القص معنى من معانى اقتفاء الأثر ، فإن المتلقى الذى يقتفى أثر الحكى – لا المحكى – فى النص هو الذى يدرك غايته . وقد يعرف ساعتها أن رحلته فى اقتفاء الأثر هى نفسها غاية السعى (quest) . متتالية إدوار الخراط تؤكد أيضاً كونها سلسلة لغوية لا تشير فيها الكلمات لمجرد موضوعات موجودة ومعدة سلفاً ، لكنها تشير أولاً لكونها كلمات ، ولكون هذه الكلمات الدوال تشير أيضاً للكلمات أخرى قد تتعلق بما نسميه الأحداث والمشاعر والأصوات ،

( أمواج الليالي ) متتالية إدوار الخراط ليست رواية ولا مجموعة قصصية ، لكنها عمل مركب من مجموعة حلقات أو حركات ، تلى كل واحدة منها الأخرى فى تابع محكم ، لكنه فى إحكامه هذا ينطوى على دعوة لكسر المتتالية ومن ثم إعادة الترتيب ، حتى لو تضمنت هذه المحاولة معنى من معانى الاستحالة .

كالموج ، تتابع فقرات المتتالية القصصية ، لا طبقاً لمبدأ غائى ، ولكن لضرورة حتمية . ضرورة لا تعباً بالمعنى أو المعانى التى نريد استخلاصها من العمل ، لكنها تصبح موضوعاً للقراءة ، تخضع للتأويل الذى هو – بالضرورة – غائى<sup>(٢)</sup> .

( وكأنها رشاش الموج الأزرق المزدب فى اصطدامه بالصخر العنيد ، متكرراً بلا هوادة . هو أيضاً فيض الثمر فى قلبى المضطرب ، خبطات الحس بالظلم التى لا تتوقف ) .

\* أمواج الليالي ، إدوار الخراط ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩١ . ص ١٢٠ .

فالتذكر كما يمارسه الراوية ليس مجرد فتح الصناديق المغلقة ورؤية ما كنا/أو ما كان يراه من قبل ، لكنه إدراك وتعريف معنى إعادة الرؤية ، ومن ثم إعادة تشكيل ما يظن أنه ماضٍ (يقع هناك في الذاكرة) .

لكن لا شيء يوجد هناك .. بل لا يوجد هناك أبداً ، كل شيء يتحرك الآن ، كأن التذكر فعل مضارع يتم به خلق صورة نعتقد أنها هي كل أو بعض ما كان قائماً في الماضي . وربما كان العكس صحيحاً أيضاً ، كما كتب الراوية في موضع آخر: «زمن الآخر .. حلمي الآخر .. كل شيء عندي آخر» . لا شيء قائم هنا والآن .

لكنها ليست بالفعل أيّاً منها . إن «رشاش الموج» في اصطدامه بالصخر ، ليس مجرد «فيض التمرد في قلبي» ، لكنه أيضاً فيض التمرد في قلبي ، أي أن له وجوداً آخر منفصلاً ، وقد لا تكون له علاقة بـ «فيض التمرد في قلبي» ، لكن الراوية المتلقي لا يستطيع أن ينقل هذا الوجود الآخر المنفصل إلا عبر الكلمات-كلماته-التي لاتنفصل عن تمرده ، وإحساسه بالظلم .

حتى فيض «التمرد» - الذي يتحول رشاش الموج إلى دال يشير إليه - هو أيضاً تكوين لغوي لا يشير إلى حقيقة موضوعية مباشرة وإنما للكلمات أخرى ؛ كلمات قد تحمل تراثاً مشتركاً ، يجعلنا ندرك ما يعنيه الراوية بعبارة ، أو ما نظن/ يظن أنه يعنيه .

لكن إدراكنا نفسه الذي يمثل جزءاً من عملية أداء العمل ، لا يخرج عن كونه إعادة تأويل لما قام الراوية بتأويله ، أي أنه استخدام للكلمات أخرى تستطيع أن تحول العمل من منطق الضرورة إلى منطق الغائية ، حيث يتحول الموجود إلى مدرك ، والنص إلى معنى . لكن ، هل يتحول بالفعل أم يظل موجوداً في ذاته كالموج ؟ ويبقى تأويلنا مرتبطاً بما نحسه في داخلنا ، ووجهة النظر التي نرى من خلالها العمل ، وقبل هذا كله بالكلمات التي نبوح لنا بالقدر نفسه الذي نخفي به ونحجب عنا ما نظن أنه النص .

فكأن التذكر ليس عودة لمراحل سابقة من المتتالية لا يمكن بالفعل تحقيقها - لكنه تنقل البصر بين تصاوير متجاوزة أو متلاطمة أو متصلة ببعضها البعض بلا انقطاع أو فاصل زمني ، لأنها جميعاً زمن واحد .. أو زمن آخر . كان في التذكر أيضاً عملية استيعاب مباشر للقول في كل واحد ، ربما بما يشبه الحدس ؛ حدس لا يلزم معه تتابع تدريجي وظهور جزئي للتفاصيل ، لكنك ترى .. تتذكر ، وكأنك مرة أخرى تشاهد [ كل شيء ] دفعة واحدة . لكنك إذ تحاول أن تروى ذلك الحدس/الذكرى/الحلم فإنك تقوم بعملية إنتاج تعتمد على نقل ذلك النكل بشكل جزئي وتدرجي (أي زمني) ، وتأت القراءة محاولة مقابلة/إعادة إنتاج عبر عملية هي - بالضرورة - جزئية وتدرجية ، قد تنتهي - في إحدى مراحلها - عند حدس ، ليس بالضرورة أن يكون هو الحدس نفسه الذي أراد الكاتب أن يخلقه ، لكنه - أي ذلك الحدس أو الفهم الكلي - ينطوي على نقلة كيفية ، من مجال الفعل الجزئي الزمني ، للحظة توتر ملتبسة ، هي لحظة الكمال في الفن ، حين تتحول الموسيقى إلى قيمة مكانية ، وتشعر في اللوحة بزمانية مبهمة ، وتخرج السرد عن أطر المكتوب ، تلك لحظة ربما لم يحثف بها ويوغل فيها قط كما في نص إدوار الخراط «مجانين الله» .

فأي قانون للسرد كنا قد تواطأنا على استعماله واعتباره أمراً مسلماً به ، لم يضعه ذلك النص موضع الشك أو يشير حوله تساؤلات لا تنتهي ؟

أصبح القول بأن كل عمل فني جيد قابل لـ - بل وحادث على - إعادة التأويل مألوفاً ومكرراً . لكن القراءة الأولى ، أو التأويل الأول: إن صح التعبير ، في متتالية إدوار الخراط ، هو في حد ذاته إعادة تأويل ؛ لأن الراوية الذي «ينقل» لنا خبرته ، ويروى لنا تذكاراته ، يقوم بالأداء أداءً يفنى أي صورة لما هو قبل النص . إنه لا يعيد حكى ما كان ، لكنه يخلق ما كان يمكن أن يوجد ، وما لا يمكن أن يوجد إلا احتمالاً ، وقد لا يعني هذا تعاملًا مع موجود بالقوة سابق ومسلم به ، بل لعل الأدق هو الزعم بأن تلك الأشياء نكتسب حقيقة الوجود بالقوة أو بالإمكان ، لأن النص هو الذي يجعلها كذلك .

للاخر إلا بوصفه أداء ، الأداء فقط هو الذى يدل على الوجود ، لكننا نوقن بأن ثمة وجوداً آخر وراء ذلك الأداء أو بجانبه .

مجانين الله .

« مثول في ذاته » ..

تبدأ «مجانين الله» بفقرة «السمع» التى تستحضر تاريخاً طويلاً من التذوق الفنى القائم على مخاطبة الأذن ، لا بوصفها موسيقى خالصة ، ولكن بوصفها إيقاعات صاخبة تتوافق مع تلك المصاييح التى تتدل حول السرداق «لامعة ملونة وبديئة» (ص ١٧) ، كأنها والسرداق «بطن غامض الانتساب» ، فليس هناك انتساب حقيقى للحضارة التى خلفت تلك «النفوس العربية» ولا يمكن أن تتسب للحضارة التى سخرت الكهرياء وخلقت ذلك الموج الجاف «نافذ الوقع» (ص ١٧) .

ومن ناحية أخرى ، يظهر تناقض آخر بين عبارة التصدير «أحرقت قلبى أنوار وجودك» ، بتفردها واتساع الأفق الذى تمنحه لكل معنى من المعانى توجده فىنا ، وسوقية المصاييح المتشابهة بألوانها الصارخة «البديئة» .

وحين يصبح «أزف» فى بؤرة اهتمام السرد ويظهر العود وهو آلة موسيقية صريحة الانتساب - يعاودنا أيضاً الإحساس بالتفرد ؛ إنه ليس حبة ضمن حبات متشابهة معلقة جميعها بـ «حبال المصاييح» ، ليس عازفاً ضمن كثير من العازفين أو بعضهم ، لكنه «العازف» .

لا أحد غيره يتوقف عنده الراوية ، أو يشير إلى وجوده فى السرداق . هو الوحيد الذى يتخلق فى الذاكرة ، أو هو يوجد فى المخيلة ، عيناه ضيقتان مدفونتان فى نورهما الداخلى المتند ، هذا النور المتقد هو الذى يفصح عن الوجود ، إن هناك وجوداً قادراً على أن يحرق القلب ، حتى التفاصيل الواقعية التى تستطيع أن تجعل العازف شخصية حقيقية ترتدى «السموكنج الأسود والبايون» . لا تمنع الراوية من أن يتساءل كما تتساءل معه - أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟ .. (ص ١٧) .

برغم اعترافنا المعلن ، أو تواطئنا المضمّر ، واتفاقنا جميعاً على أننا موجودون ، فإن وجود أحد منا لا يتحقق بالنسبة

لكن الراوية ، حتى بعد أن رأى فى العازف أنه «مؤد كامل» ، وتوحد مع أدائه ، لا يستطيع أن يتوقف عند تلك اللحظة ، لحظة الكمال ؛ فيتساءل عن حياته الأخرى ، تاريخ ما قبل الكمال (لهذا علاقة أيضاً بما يفعله القارئ بالنص حينما يتساءل عن تاريخ الكتابة - وربما تاريخ الكاتب أيضاً - ، والحيل البلاغية التى أراد القيام بها) . ويعمد - أى الراوية - فى تحليله إلى افتراض نية الكاتب أو نواياه قبل الكتابة .. قبل الكمال .

تبدأ الفقرة التى يبحث فيها الراوية عن تاريخ العازف ، ويفترض حياة/حيوات كانت له قبل الكمال ، بالتساؤل الذى أشرنا إليه من قبل :

«أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟»  
ويستهى بما يشبه التقرير «جنون الحب النهائى . الجنون بالله جنون لا مكافأة له إلا به وفيه»

قلت ما يشبه التقرير ، لأن هذا التصريح يعتمد على تصور أن المثال موجود ، وأن «جنون الحب» الذى يملؤه ، لا شريك له ولا مكافأة له إلا به وفيه ، وهو ما ينفى كل تلك الحيات الأخرى التى افترضها الراوية بين تساؤل الأول وعبارته الأخيرة [كثيراً ما يساء تأويل النفى بوصفه مجرد عدم محض] فى حين يجعل النفى هنا معنى من معانى الوجود المغاير ؛ فكل هذه الحيات التى يفترض أن العازف قد عاشها هى - كحياة الراوية «الحقيقية» - أحلام عاشها آخر أو مرت به خاطراً لحظياً أو ستأتيه يوماً واقعاً لا شك فيه ، ولا ريب فى كون ما عدها محض عدم .. فهل هناك أبداً ذلك العدم المطلق المحض ؟

وقبل أن تنتهى تساؤلات القارئ عن حيوات العازف الممكنة ، ووجودها المفترض أو غيابها - (العدم) - المستحيل ،

«أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟» (ص ١٨)

وينسحب السؤال أيضاً على المجذوب «قدوس الحسين الرث» الذي يتساءل نحن - قبل أن يتساءل الراوية - عن حقيقة مظهره ، حكايته ، وجوده نفسه .

نحن نقرأ الحكاية بوعي أنها تخكى . والراوية نفسها حريص على أن يفضح وهم الحكى ، وأن يعيدنا لحقيقة السرد بنبيرة أو إيماءة تشير - ربما فقط - في اتجاه الكتابة «قدماء سوداوان تقريباً مفلطحان تقريباً» .

«أشعث الشعر طبعاً ، ..

لا يرى نفسه من إثم ، لكنه فخور ، على نحو ما ، بالانتساب بل بالتوحد .» (ص ٢٢) .

ألا يبدو في تكرار «تقريباً» محاولة لتحرى الدقة في نقل ما هو «حقيقى» في الحكاية ؟ ولكن تلك المحاولة نفسها تشد انتباه القارئ إلى واقع السرد .

إن «تقريباً» هذه ليست بالضبط ما كان قائماً في الواقع ، وإنما مقاربة ، وينبغى على القارئ أن يتنبه إلى أنها مقاربة ، وربما كان التكرار أيضاً كسراً لليقين المفترض .

فلأننى لا أستطيع أن أمنحك ما كان على وجه اليقين ، أكرر «تقريباً» ، إذن فأنا صادق حتى لو لم أكن أروى الحقيقة نفسها أو شيئاً منها .

ثم تأتى «طبعاً» التى تفترض أن القارئ يشارك الراوية خيرة مشتركة تتعرض لذلك المجذوب النموذج الذى يتوقع أن يكون «أشعث الشعر» . لماذا ؟

هل هو «أشعث الشعر» لأنه بالفعل هكذا ؟ أو لأن كونه مجذوباً يستدعى أن يكون كغيره من المجذوبين - أشعث الشعر أى هل نحن أمام حالة تنطبق عليها قاعدة عامة ، بحكم ما هو

يدخلنا الراوية في عمر آخر من متاهته اللامتناهية ، استحالة أخرى لا مفر منها ، ولا سبيل لحل التناقض الكامن فيها «... عرضية الكمال ، الأداء الذى لن يتكرر أبداً ، مهبطاً بعد أن يتحقق مرة واحدة لا سابق لها ، لا مثيل لها ، ولا يمكن أن يكون لأن خلود الكمال هنا مستحيل» (ص ١٩) .

إلام تشير هذه الـ «هنا» ؟

أهناك موضع متخيل أو مفترض لحدوث الكمال ، أم هى حالة يشار إليها على أنها قائمة هنا والآن ؟ وهل لسكون لحظة الكمال هذه «الأداء» الذى لن يتكرر أبداً ، .. علاقة بزمانية السرد فى النص التى تبدو وكأنها انتقال من وقفة Pause إلى أخرى ، بلا تطور زمانى أو تقدم فيها يمكن أن نسميه الحكاية ؟

يبدأ النص بوصف السراشق ، فالعازف ، فتساؤلات الراوية عن حياة العازف ، ثم محاورة الراوية ، والأنثى الصوت عن فناء الكمال ، وأخيراً تبدأ الحكاية مع مشهد «المجذوب» أو «قدوس الحسين الرث» .

المشاهد الثلاثة الأولى تبدو كأنها بلا زمن ، ومع ذلك يبدو فى تتابعها معنى من معانى الضرورة . ألا يعطى هذا معنى آخر لتتابع الأمواج - فكان المثير فى ذلك التالى ليست العلاقة بين موجة وأخرى ، أو أن موجة تلى موجة أخرى «موجة وراء موجة» ، قدر ما هو معنى الضرورة الكامن فى هذا التالى ، واستحالة توقف التابع الخلاق الذى يصنع المتالية ، مع شك مضمر فى أن ما نصنعه - كاللوح - مهبطاً أبداً ؟ الحركات الثلاث الأولى تبدو كأنها مجرد صور لا تحمل سوى علاقات مكانية ، حتى الفقرات الخاصة بحيوات العازف المحتملة لا تحتوى على أية دلالة زمنية ، لكنها مجرد صور مستعدة أو مفترضة دوماً لوجود قد يكون قائماً فى الماضى أو الحاضر ، أو هو الوجود المتكرر والمتنظر أبداً .

أكانت من حبيباته من رقص بدنهما الغض المشتهى على كل تأوه عوده وسجعه وحنينه ؟ أما كانت منهن من غنت له فى الصهبة والصباء وصهللة الخمر العتيق ؟» .

هل يتساءل الراوية هنا عن العازف الذى يراه أو أنه يخلق العازف/المؤدى الذى يبيغيه ، أو يلجلم به ويتمنى أن يتوحد به

الموضوع الذى يصفه ، انفصلاً ظهر فيها بعد زيفه أو على الأقل عدم دقته : « أطار طائراً كان يكمن فى كن صدرى » .

كانت هذه هى المرة الأولى التى يكشف فيها الراوية عن تورطه فى تجربة المجنوب ، إنه لا يشارك فقط المجنوب تجربته ، ولكنه يصبح صاحب النداء الأصل . هو الذى يعرف « ليلى » ، بينما المجنوب ينادى « باسم ليلى غيرها » .

تبدل الأدوار أو تتداخل أو تعود لما كان ينبغى أن تكون عليه . يقول المجنون : « دعا باسم ليلى غيرها فكأنما أطار طائراً كان فى صدرى » .

أكان الذى « دعا » آخر غير المجنون . أم أنه كان نفسه ، أو ربما بعضه - الذى « دعا باسم ليلى غيرها » فى زمن آخر لم تكن فيه ليلى قط سوى « غيرها » .

إن المجنوب « قدوس الحسين الرث » ، لم يعد - وهل كان قط - مجرد كائن يناجى نفسه أو آخر . . أيا ما كان ، لكنه صار المنادى والمنادى عليه وفعل النداء نفسه . صار الراوية

[ أصوات نداء ونوجع ، واستنجد وشهوة ، أصوات أمان وتحد ونشوة وامثال وألم وسعادة موجعة كأنها فى لحظة القذف الأخيرة ] ( ص ٢٢ / ٢٣ ) .

هل هذه الأصوات تصدر منه أم ما يتلاقى ويتألف فيه ، يعيشها ويمضى بها فيها ، كأن لم يكن له وجود قط سواها : [ لم يعد ثمة حاجز بين الإلهام والأداء ] .

مرة أخرى نتذكر تساؤل الراوية : « أهذا المثال موجود ليس من جماعة الأخيلة ؟ » . أهو آخر موجود يتأمله الراوية ، ويروى عنه ، أم هو مسرحة لحلم قديم وهاجس « جوان » لا علاقة له بما هو ماثل - ومن ثم ناقص - هنا والآن . « لم يعد إلا نور شحوب الفجر - كأنه جوانى - ينشق عنه حب عظيم » ( ص ٢٢ )

أين يكمن ذلك الحب العظيم : ألى « قدوس الحسين الرث » أم فى الراوية نفسه ، أو فى لحظة الكمال المقدر زوالها

قائم فعلاً ، أو أن القاعدة - النموذج القبل للمجنوب - تفرض شكلاً محدداً للمجنوب / الحالة التى تتخلق - طبعاً - طبقاً للنموذج ؟

وإذا كان تدخل الراوية هنا يدعم أو يدعى تدعيم ما هو ثابت أصلاً ومتفق عليه ، فإنه فى الاقتباس الثانية يتدخل بما هو مغاير للمألوف والسائد ؛ إذ ينفى عن عبارة « مش أنا .. هو » معناها المتوقع [ أن القاتل يرى نفسه من إثم ما ] ليضع لها تأويلاً مختلفاً تماماً ، وإن لم يكن نهائياً ومحدداً .

« لا يرى نفسه من إثم ، لكنه فخور . على نحو ما ، بالانتساب ، بل بالتوحد » ( ص ٢٢ ) .

إن « فخور » هذه ليست مطلقة ، ولا تعنى ما نألفه من كلمة الفخر ، لكنها محددة بكونها « على نحو ما » ، أى بمعنى خاص - وربما مغاير - للفخر ، الذى يقترون مرة بالانتساب وأخرى بالتوحد ، دون الوصول لصيغة حاسمة أو تأويل نهائى للصيغة .

فالراوية يقوم بإعادة تأويل صيغة المجنوب ، ثم يعيد صياغة تأويله ، مع الاحتفاظ بكليهما فى الكتابة ، مرتبطاً بتلك العبارة الحذرة « على نحو ما » . وهذا يدفعنا للشك فى مدى معرفته بنية القاتل ، ومن ثم يشككنا فى صحة تأويله ، ليبقى ذلك التأويل مجرد واحد ضمن عدة تأويلات محتملة ، لا يمكن لاحدا أن تكون هى الحقيقة ذاتها ، ولكن لكل منها الحق فى أن تدعى كونها الحقيقة على نحو ما .

« ثم انحنى على نفسه كأنه يناجىها ؛ أو يناجى من يقطن فيها ويملؤها .. » ( ص ٢٢ ) .

لا شىء هنا مؤكد ، سوى الفعل الظاهرى ، « انحنى على نفسه » ؛ لكن معنى الفعل - المناجاة - وهوية المناجى ، كلها محض افتراضات يعلن الراوية نفسه تشككه فيها « كأنه .. أو .. » .

أكان الراوية يصف موضوعاً خارجاً عنه ، يشكك فيه ، ويبغى معرفته ، أم كان حريصاً على ادعاء انفصاله عن



حال بلوغها تمام تفردها أو اكتمالها المستحيل ؟

[ لهذا الحب صلة بحب آخر قديم يعيش في مصر ، وتعيشه مصر ، حب تاريخي أو تاريخ من الحب تقف المثلثة البيزنطية « شاهدة عليه ، وعلى تألف ، بل امتزاج ، لم يعد فصل عناصره ممكناً . ]

لعل هذا هو نفسه ما جاء في سياق آخر لوصف ما أسماه الراوية الفلاح الدهري أرغن لم يسمعه قط - له صدى في ساحة فسيحة ، تحت قباب قوطية ، أم تكبير يتموج مخلقاً بين أعمدة كورنثة منقوشة تحت تيجانها أي الذكر الحكيم ، تحمل مقرنصات شحّب ذهبها ، يطفو فوقها تجويف الفلك الاسمي .

• كان مراحل التاريخ - المرتبطة دوماً بسلطة ما سياسية أو دينية سواء - لم تعد لهم ، أو بمعنى أدق لم تعد تصبح حداً فاصلاً بين عنصر مصري وآخر ، فمصرية الفلاح الدهري أو ميدان الحسين أو المجدوب تغطي وتبتلع انتهاءه الديني أو التاريخي ، أو لعلها تصنع منه غطاءً مصرياً خاصاً ، يتضمن ذلك الانتهاء مصاعاً في سياق مصري مغاير ، إن لم يكن مختلفاً كل الاختلاف عن الأصل الديني أو التاريخي . أما انتهاء تلك اللحظة « كمال فعل العاشق ، كمال الجنون » فمرتبط بطلوع النهار ، كأنه حلم منقوض دون أثر أو رؤيا يبددها « بياض الفجر » ، ليعود للفجر ناموسه الطبيعي ونقصه ( المعقول ) .

« أما حضور الجنون فيذوب في نور اقتحام الصبح » . وفي المشهد الأخير يتعلم الراوية / المريد وهو يشاهد السالك يصعد الدرجة الأخيرة في سلم المحبة . .

[ صرخته الأخيرة سمعتها لآخر مرة :

- « إنت هو أنت ، كله من تحت رأسك أنت » .

قلت ارتفعت الحشمة عندما تمت شروط المحبة ] .

لم يعد ثم حجاب بين العاشق ومعشوقه ، فالعشق قد أسقط التكليف عن العاشق المجدوب الذي أزال المحبوب عقله ، كي لا يكون له في المحب شريك .

يقول ابن عربي : « إنما يطالب بالأدب من كان له عقل ، وصاحب الحب ولهان مدله العقل لا تدبر له ، فهو غير مؤاخذ في كل ما يصدر عنه » . الفتوحات (ص ٣٥٩)\*

فالحشمة أمر تكليف يحاسب عليه عامة الناس ، أما المجدوب / العارف فقد سقط عنه التكليف ، وحق له بل فرضت عليه مجاوزة الحدود أو التهتك في الغرام . فالجنون بالله ، من كل قيد يخالف شرع المحبة [ لأن الحب مزيل العقل ، وما يأخذ الله إلا العقلاء لا المحبين ، فإنهم أسمى تحت سلطان الحب ] (ص ١٧١) .

قال الراوية : « انطفأت مصابيح الميدان مرة واحدة ، بصوت طقطقة مكتومة متتالية ، كأنها انكسرت من صرخته وجده ونشوته وشقوته معاً » .

وحين تحقق الكمال ، تغيرت الصورة رغم ما قد يبدو من تكرار ظاهري لها .  
« قناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طقطقة متعاقبة ، كأنها طلقات رصاص . وتكررت كلها »

في المرة الأولى « انطفأت المصابيح » كما يحدث كل يوم ، لكن الراوية أحس « كأنها [ المصابيح ] انكسرت من صرخة وجده » .

أما الثانية فقد تحول فيها الصوت من « طقطقة مكتومة متتالية » إلى أصوات « طقطقة متعاقبة ، كأنها طلقات رصاص » . وصار التشبيه واقعاً صريحاً لا يتوارى خلف أداة تشبيه حذرة ، « تكررت كلها » . وتنتهي الفقرة عند تأكيد أن هذا هو ما حدث للمصابيح « كلها » .

هكذا يعلن اختفاء أداة التشبيه أن « الصب قد بلغ الكمال من الهوى » ، « كمال العشق ، كمال الجنون » ، أما الراوية فيقرأ في « المصري » خبر مصرع المجدوب الذي قال الشهود « إنه » من مجاذيب الحسين المعروفين ، العازف الذي

(\*) فلسفة الأخلاق الصوفية عند ابن عربي ، الكتاب التذكاري - محي الدين بن عربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

والسعى إليه - وعذابات التأني وخيبة الرجاء - هو نفسه القدر المحتوم ؟

« جنون الحب النهائي . الجنون بالله . جنون لا مكافأة له إلا به وفيه » .

أهذا الجنون هو « المكتوب » ، المقدر سلفاً ولا مفر منه أم هو المكتوب [ بين دفتي الكتاب ] الذي نعيد صياغته الآن ، ليتخلق منه فينا - أو منا فيه - أداء جديد « لن يتكرر أبداً » ، للنص / العالم ؟

كأننا نصنع « مكتوباً » جديداً لما حدث بالفعل ، أي نعيد صياغة ما كان ، أو نضع للآتي ما سوف يكون مكتوباً عليه ، أو نصنع للنص ما هو مكتوب عليه / فيه . إننا لا نقوم بشيء سوى قراءة ما هو مكتوب ، لكن المكتوب الذي نقرأ تعاد صياغته في كل مرة نكتبه .. يكتبنا .. « توحيد محتوم » .

كأننا لا نطالع « المكتوب » سوى مرة واحدة ، وكأننا لا نعرف غير مكتوب واحد يطالعنا العمر كله .

« ستمت الضرب العقيم في شوارع الحلم والنوم التي أعود إليها ، برغمي ، كما أعود إلى بيت متواشج اللروب متشابك المسالك ، أعرفها كلها حق المعرفة ، ودائماً جديدة على ، غير مطروقة ، أريد أن أخرج منها ، أين المخرج ؟ » .

ربما كانت هذه الفقرة هي مفتاح العمل كله ، كما يمكن اعتبار « مجانين الله » كلها مفتاح ( أمواج الليالي ) ، كما يمكن أن تصبح أي فقرة أخرى مفتاحاً للولوج في المتالية .

أي أن كل فقرة قد تقود إلى دهاليز ومتاهات في النص ، لكن ليس لأي فقرة أو حتى فصل كامل أن يكون هو « المخرج » . فالمتالية تعتمد على تقنيتين متداخلتين ، فمن ناحية يبدو أن كل فقرة تقود لما يليها في تتابع « محتوم » ، كما سبق وأوضحنا في البداية ، ومن ناحية أخرى فإن لكل فقرة استقلالها الذي يسمح بقراءتها وإعادة إنتاجها بشكل منفصل تقريباً .

« لأنه مكتوب أن أزهار الجنون الوحشية لا تفتح إلا في الحلم » . هذه الخاصية ليست منفصلة تماماً عن تراثنا ، الذي

« استدل بعض الأهالي على أنه كان منذ مدة طويلة يعزف في الأفراح مع فرق العوالم في شارع محمد علي » .

وهو الراوية نفسه قتيلاً « كان حد السكين مرهقاً عذياً وهي تغوص في قلبي » ، وقتلاً « ويدي محيطة بإحكام بالمقبض ، أحس تدوير الخشب وملاسته ودفته » .

لم يعد ثمة حد فاصل بين القتائل والقتيل ، الموجود والمتوهم ، ما حدث فعلاً وما كان ينبغي أن يحدث .

« كل يجن بالله على طريقته » .

كان كل تجارب المجذوب والعازف بل حتى الأنثى المعشوقة التي تسعى هي الأخرى بطريقتها لـ « توحيد » ما - مسرحة لصراعات وأحلام أوروبما هواجس - في الرواية نفسها ، أو كان وجودهم نفسه مسرحة للأنثى ، التي فشلت في الخروج من « شوارع الظلام » ، فقررت أن تملأ هذه الطرق والسكك والحواري والساحات ، بكائنات بديلة ، حتى تغدو « شوارع الحلم الخارقة أكثر وجوداً من أي موضع آخر في أي عالم آخر » .

وربما كان الآخر موجوداً - على نحو ما لا نعرفه ، لكننا إذ نعيد صياغته نخلق منه الكائن الذي نعرفه لا الموجود ، الذي هو بالضرورة - أو ربما بحد تعريفه - مجهول لنا . ولأننا نقرأ الآخر مكتوباً ، فهو بالنسبة لنا موجود ومتوهم ، في أن . فالتناقض جزء من وجوده ، بل لعل التناقض يشغل موضع البؤرة من وعينا بوجود المعنى أو إدراكنا لوجوده مكتوباً .

لا يوجد ثمة اختلاف حقيقي وقام بين مشهد المناجاة وعذابات التشوق للواحد المفرد ، وعشق الإلهي الكامن في النفس ، ومشهد اندماج القتال الكاهن المخلص بالضحية التي ليست أحداً سواه ، بل لافرق بين هذين المشهدين معاً ومشهد الحب الجسدي الصريح الذي انتهى بعبارة تصلح خاتمة لكل مقطع من مقاطع هذا النص « توحيد محتوم » .

هل هذا التوحيد المحتوم هو ما يحدث فعلاً أم هو ما ينبغي أن يحدث ؟ أوقع التوحيد في النهاية أمر محتوم أم أن طلب التوحيد

منفصل ، قابلة في كل مرة للنقص أو الزيادة ، باعتبارها  
نصوصاً مستقلة ، بل حتى لو تكررت الآيات نفسها ، ففي كل  
مرة تخلق نصاً جديداً .

يعتمد في أغلبه على تلك اللامركزية ، فالنص لا يتضمن مركزاً  
واحداً محدداً ، لكنه عمل متحرك ، في كل مرة يؤدي فيها يخلق  
لنفسه نظاماً جديداً .

ليس هذا هو الطابع الذي تكتسبه الأحلام حين يستعيد  
العقل في أزمته المختلفة ، ليصنع منها صوراً متباينة تشبه  
الحلم ، وإن لم يكن الحلم أياً من هذه الصور ، ولا حتى هذه  
الصور مجتمعة .

فنن الأرابيسك مثلاً لا يحوى نقطة معينة يمكن اعتبارها  
بؤرة العمل ، لكن العمل يمتد أو يتحرك في اتجاهات عدة ،  
ومن نقاط مختلفة غير محددة فيما يشبه تكراراً لا نهائياً ، أو ربما  
إعادة صياغة دائمة ، بحيث يمكن القول إن المتلقي لا يرى  
الوشح نفسه مرتين أبداً .

فالْحلم نفسه كالنص أداء « لن يتكرر أبداً » ، لكننا قد نعيد  
صياغة الحلم في الذاكرة ، بأداء مغاير ، إذا ما امتلكتنا الرغبة  
والقدرة على الولوج في الحلم ومن ثم الجنون .

الطابع نفسه يظهر في كتابنا المقدس ( القرآن الكريم ) ،  
الذي يعتمد على استقلال شبه تام ، ليس فقط للسور بل حتى  
الآيات ترابط أو تتواشج فتكوّن فقرات يمكن قراءتها بشكل

« لأنه مكتوب أن أزهار الجنون الوحشية لا تتفتح إلا في  
الحلم » . ( ص ٢٨ )

## الهوامش :

(١) المتالية الموسيقية Suite لفظة تستخدم بمعنيين ، أولهما يتصل بموسيقى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والمقصود بها نوع من التأليف الموسيقي الذي  
يعتمد على أربع حركات رئيسية - مع فاصل صغير قبل القطعة الأخيرة - ومقدمة تسبق الحركات وتستخدم فيها مجموعة من الآلات الموسيقية التماثلة أو  
المتشابهة في مفاتيحها ، والمعنى الآخر للمتالية يتضمن الإشارة إلى لون من التأليف الموسيقي الحديث يحوى حركات متنوعة ومتباينة من حيث طبيعتها أو  
الآلات المستخدمة فيها ، وغالباً ما يتم تأليفه لكي يصاحب رقصات باليه معينة . وهناك صنف آخر من التأليف الموسيقي له علاقة قوية بنص إدوار الخراط  
الحالي ، وهو العمل المتحرك ( Work in movement ) . فعل العكس من طابع الثبات الذي ترتبط به الموسيقى التقليدية . [إذا ما صدقنا أن العمل  
الذي يعزف في كل مرة في سياق مغاير ، ويمؤد مختلف ، هو العمل نفسه ] ، نجد أن العمل المتحرك يظل مفتوحاً دائماً أمام إبداعات المؤدى أو المايسترو .  
فالْمؤلف الموسيقي يعتمد ترك تحديد الوقفات وطولها للمايسترو ، بل ربما قام المايسترو بإضافة تنويعات على إحدى التيمات الرئيسية للعمل في تلك  
الفرغات ، أو حتى إعادة ترتيب الحركات الموسيقية نفسها !

(٢) ألا يمكن معارضة هذا القول بالتشبيث بـ « غاية الكتابة » ، الجانب الوظيفي من العملية الإبداعية ، أي الزعم بأن هناك نية مسبقة عند الكاتب ، ومن ثم  
غاية محددة لفعل الكتابة نفسه . وهو أمر صحيح بالطبع بالنسبة للكاتب نفسه - وفي لحظة الإبداع فقط - ، أما خارج تلك اللحظة ، فإن أية قراءة  
للعمل ، حتى لو كانت من قبل الكاتب نفسه ، هي أداء . والنص هو هذه السلسلة من الأدوات المتصلة ، غير المتكررة التي لا تمثل نية الكاتب بالنسبة  
لأى واحدة منها سوى إيمان غيبى لا سند أو دليل موضوعي عليه .

(٣) هل للغة الإيمان/المحبة هنا أن تصمد في مواجهة لغة الترهيب والترغيب ، وتجارة العقائد المعبأة ، والاكليشيات الدينية المعدة سلفاً .  
ألا تبدو المقارنة هنا ضرورية بين لغة المجنوب ولغة العم مسيحية خادم الكنيسة ، تلك اللغة التي تحيل المفردات الدينية إلى اكليشيات تقال في قوامها اللزج  
وووجودها المعدى الشر الذي تؤطره ، بل يبرره وتزكّيه أيضاً .

« ربنا يسهل ونسوى الختت المتكسرة ؟ كله بأمره » .

« اكتب لي ما تريد على ورقة وكله بحسابه » .

كان التشابه الصوق والتركيبي القائم بين عبارتي « كله بأمره » و « كله بحسابه » لم يأت عفواً ، إذا تظهر الجملة الأخيرة المعنى حقاً بصاحب الأمر لدى  
المتكلم ، وآلاف غيره من المؤمنين .

---

# فوضى النظام

## نظام الفوضى

في حكاية شوق

أشرف عطية هاشم

---

توطئة

لا نسمى هذه الدراسة إلى قراءة  
رواية (حكاية شوق) لـ أحمد  
الشيخ ، مضمونياً وإنما نقف عند  
حدود دراسة مستويات الحكى  
الروائى - تصميم الشخصية وعلاقته  
بأنماط هذا الحكى - وعى الراوى -  
وجدل ذلك الوعى مع تلك المستويات  
فى الحكى .

الأخر ينطوى تحت مرحلة أخرى من وعى شوق . والمرحلتان  
هما فترة الطفولة والمراهقة حتى علاقتها بـ « حسن » . أما  
الأخرى فهي نضجها العمرى وعلاقتها بعلام . والمبتكر هنا أن  
هذه البنى الجزئية تأخذ فى كل مرحلة فى علاقتها ببعضها البعض  
شكلاً تبادلياً ؛ فأول بنية تبدأ بـ « العمة » التى تتزوج  
« الموادى » ورغبة أهلها فى الحجر عليها ، ولكنها تموت ويرثها  
« الموادى » ، وهذه البنية الجزئية تنتمى للمستوى ( ب ) وهو  
مستوى النضج العمرى وعلاقة « شوق » بـ « علام » زوجاً .

( أ )

ربما يكون أول ما يلفت الانتباه فى هذه الرواية - حسب ظن  
كاتب الدراسة - لجوء الكاتب إلى تكنيك متميز ومبتكر  
للحكى . فالرواية تشتمل على ( ٣٦ ) فقرة أو مقطعاً قائماً  
بذاته ، وإن كان الكاتب لم يرقمها فإننا أحصينا عددها  
ووجدناها سناً وثلاثين فقرة ، ونسمى هذه الفقرات « بنى  
جزئية » . ومسجد أيضاً أن نصف هذا العدد بنطوى تحت  
مرحلة تاريخية من وعى الراوى - وهو هنا « شوق » - ونصفها

وأزمتهما ، بحيث تتضافر كل الشخصيات بما فيها « شوق » ذاتها لتصبح مراكز فاعلية .

إذن البنى الجزئية ، وإن بدت بعيدة متفرقة عن بعضها في تتابعها المتبادل ، يتحقق انتظامها الباطني - فيما نعتقد - من حركة مركز التأثير والفاعلية الحقيقي وهو « شوق » ، وترتيباً على تلك المقولة يصبح وعي « شوق » وأزمتهما هما المحددان لدالة الزمن الفوضوي الحدث المفتت .

ويحذر بنا أن نشدد أن صوغ الحكى على هذا النمط المتوزع بين مستويات متناوبة الظهور لا يعنى الانكفاء على مفهوم الاسترجاع (Flash back) بمعناه المعروف ، ذلك أن هذا الاسترجاع ينطلق في الحقيقة من نقطة محددة - حتى لو كانت في نهاية الرواية - ما يثبت أن يعود إليها وكأنه مقيد في النهاية بمركز ثابت يحدد حركته ، أما في حالتنا هذه ؛ فإن الاسترجاع الذي يلجأ إليه « أحمد الشيخ » على لسان راويته « شوق » يتحرك حراً طليفاً بين مستويات الحاضر والماضي فتنتقل الشخصيات من المستوى ( ١ ) إلى ( ب ) والعكس ، دون أن نشعر بغربتها عن البنى المنتقلة إليها أو منها ، ولعل ما يوضح ما ذهبنا إليه من قول بـ « انتظام الفوضى » هو أننا لا نشعر عند الانتقال من قراءة بنية جزئية في مستوى إلى قراءة بنية أخرى في المستوى المغاير بأن هناك سقوطاً أو عدم انسجام في الحدث ؛ فالنظام الذي يحكم فوضى المستويات وحركة الشخصيات المنتقلة بين المستويات حاضر بشدة ، ومركز الفاعلية يستقطب كل العناصر بالخاص دون أن نشعر بانتهاك الزمن أو تفتيت الحدث ، برغم أنها موجودان نظرياً .

### ( ب )

لبننا من هواة دراسة شخصيات النص الروائي وتثيله لواقعه الحى بالشكل الذى يجبل فهم الشخصية روائياً إلى البحث عن واقعها الحقيقي ، فيفضى بنا الأمر إلى آلية جامدة أو انعكاسية تبعد بنا عن تمثل النص ذاته . وإنما غاية الأمر في دراستنا في هذه الفقرة للشخصية طرح مفهوم محدد وهو علاقة النمط المتبادل الذى جاءت به البنى الجزئية في مستوى الحكى بتصميم الشخصية . إذن نحن نبحث عن تكتيك الحكى متمثلاً في الشخصية . وإذا كانت مستويات الحكى قد أخذت هذه الفوضى / المنظمة التى - كما أسلفنا - تبدو للنظر للوهلة

ثم تتبع هذه البنية الجزئية مباشرة بنية أخرى من المستوى ( ١ ) وهو مستوى الطفولة والمراهقة والعلاقة بحسن ، وتفسر هذه البنية الجزئية علاقة الأب ببناته وحسرتة لموت ابنه الذى لم يكمل أسبوعاً . ثم تأتى بنية ثالثة ، وهى هذه المرة من المستوى ( ١ ) الذى سبق الإشارة إليه حيث نرى حزناً مكتوماً على وفاة « سيد » ابن « شوق » من زوجها « حسن » .

وهكذا تأخذ البنى الجزئية صفة التبادل الدقيق والمحكم بين المستويين ( ١ ) ، ( ب ) ، ولا يتخلل هذا التبادل الهندسى أبداً حتى نهاية الرواية فنظل تجد - أثناء قراءتنا للرواية - بنية جزئية تنتمى لفترة الطفولة والمراهقة ولا بد أن تتبعها بنية جزئية تخص مستوى النضج العمرى والعلاقة بـ « علام » .

غير أن هذه البنى على اختلاف انتهائهما للمستويين ( ١ ) أو ( ب ) تسم بالتقارب حيناً ، والتباعد حيناً آخر على مستوى الهموم والشواغل ومركز التأثير . ويظا التباعد بين هذه البنى - التى تأخذ صفة التبادل بين المستويات - هو الأكثر حضوراً . وبقي في كل الأحوال « شوق » هى مركز الاستقطاب حتى لو بدت بعيدة عن الفاعلية في بنية جزئية أو أخرى ؛ ففعل الآخر يظل دائماً موجهاً نحو أزمتهما وتشكيل وعيها بالكفر والناس والواقع . ويجعل الأمر أنه يمكن القول إن البنى الجزئية جميعاً تدور باتجاه وعي « شوق » فتشكل حركتها ، وتحدد درجة حضورها الروائي - أو غيابها . ونحن هنا نقدم إحصاء لكل مستوى لتحديد مركز الفاعلية في كل بنية في المستويين ( ١ ) ، ( ب ) مع التسليم ابتداءً بالإلحاح الدائم لأزمة « شوق » وتأثير « شوق » المستر أو البين في حركية البنى :

في المستوى ( ١ ) مستوى الطفولة والمراهقة والعلاقة بـ « حسن يصبح الأب مركز فاعلية في ثلاث بنى جزئية - والجد « هارون » في بنية واحدة - العمة « فطوم » في سبع بنى - « حسن » في بنيتين - « جواهر » في بنية واحدة أما في المستوى ( ب ) ، مستوى النضج العمرى والعلاقة بـ « علام » ، يصبح « سيد » مركز فاعلية في ست بنى - « علام » في خمس بنى - « بكرى » في بنية واحدة .

أما البنى الباقية وعددها ( ٤ ) في المستوى ( ١ ) ، ( ٦ ) في المستوى ( ب ) فإنها وثيقة الصلة بشكل مباشر بوعي « شوق »

تاجراً إلى الحد الذي يسعى فيه بنفسه إلى الصلح معهم وإظهار نفسه مظهر من لا علاقة له بهذه الخصومة ، ثم هو ذاته الذي — برغم شوقه للولد بعد ما رحل ابنه قبل أن يكمل أسبوعاً — يحب بناته ويستغفر الله عندما يقول : « يا ريت كان عندي ولد » نجد هذا الشخص نفسه — وهنا يظهر التناقض — يقع في برائن شرب الخمر في خمار « عزت شلى » ويستدين ويفلس فيقع بين كماشى « علام » وأخته « فطوم » ؛ فسلوكه في شرب الخمر والعريضة يتناقض مع إيمانه واتزانه بوصفه تاجراً واعياً ، وحبه لبناته يتقلب بعد استسلامه لأخته إلى حد أن يقرر عدم ذهاب « عطيات » للمدرسة إرضاء لـ « فطوم » ، بل يصل الأمر إلى الحد الذي لا يستطيع فيه أن يجعل أخته تغفر عن ابنته « عطيات » وهو يراها على حافة الموت .

هذا التناقض نفسه نجده عند « علام » العرييد الكبير الذي يتفنن في إذاقة « شوق » الهوم ، وتنتهى به عريذته إلى لسجن جزاء حيازته المخدرات وتعاطيها مع أبناء « الدباغ » . وهو ، وإن كان يكره سيد ابن شوق ، فإنه — وهنا التناقض أيضاً — يرحب بـ « سيد » عندما يأتى إلى الكفر ، بل يرى في بقاءه في بيته حلاً مناسباً لغرفته في القاهرة ، وتطالعنا الرواية بأجزاء متناثرة نجد فيها علام يرحب بـ « سيد » ويكرم وفادته ، بل يتطوع بالإلحاح عليه في البقاء بينه ساعة المطر . وإذا كان « علام » يذيق « شوق » العذاب فإنه يتقرب منها أيضاً واعدأ إياها بالمليس الجليل ، ذاكراً لها أيام كان « يؤكلها بيديه » ثم ما يلبث أن يغضبها بعد فترة . وهكذا تتوالى تناقضاته وتعدد بعد كل خلاف بينها .

وليست « شوق » نفسها ببعيدة عن دوامة التناقض والقصاص — الذي له منظومته وقوانينها — فهي وإن كانت شاهدة على ما يحدث راصدة لوعى قريبتها وناسها بما يشى أنها تحمل خبرة هؤلاء جميعاً ، وسرغم هذا النضج والوعى البادين تشترك — وهي تعلم أو دون أن تعلم — في قتل « الحاج فرج » بالاشتراك مع عمته ، وبعد مقتله لا نجد لها تأثيراً بل يمر الموقف بسلام وتجاوزة بسرعة ، وذلك على الرغم من سنه الواعى في تلك الفترة ، ثم إنها تتناقض مع مشاعرها تجاه عمته ، فبالرغم من أنها تحبها — أو هكذا تصرح في النص الروائي — فإنها تستجيب لإلحاح أهلها بضرورة استغلال حب عمته لها بحيث

الأولى فوضى. لا تخلو من ادعاء شكلاني بالتجديد ، في حين تبدو للقارىء — بعناية — فوضى تحكمها وتتظمها ( آية ) ، فإن الشخصيات — هي الأخرى — تنسم بتناقضات عميقة وتضارب في بنائها ، وإن كان — كما سنوضح — هذا التناقض والتضارب انتظامه الخاص ، ومركزه المحرك . فالعمة « فطوم » التي تبدو أكثر شخصيات الرواية تماسكا وتجربة و « تحرب بيوت الظلمة » — على حد تعبير أخيها عبد الستار — ويصل جبروتها حد قتل « على عوف » ، وهو أحسن من يضرب بالنبوت في الناحية . والعمة « فطوم » بخشاها « أولاد شلى » جميعاً وهي الحريصة الواعية على مالها بحيث لا يذهب سدى ، هذه المرأة التي لا تنجب وتتمنى ذلك وتحاوله من خلال الزيجات المتعددة ، ذلك الافتقاد للنسل هو الذي يجعلها تحب « شوق » حباً شديداً . هذه الشخصية على قوتها وذكائها وتماسكها (الظاهر) هي نفسها التي تتناقض فتزوج في الثمانين من عمرها نقرأ من أنفاراها « المودى » وتموت فيذهب إرثها إليه ويضيع مالها خارج العائلة برغم وعيها وحرصها وحيتها العائلية . وثمة تناقض آخر نجده عندها فهي تقتل زوجها « الحاج فرج » دوغامبر ، في حين أنها قالت عنه قبل قتلها إياه بدقائق إنه « مخلص ووفى » ! ! وإذا كانت « فطوم » تفتند إلى الإحجاب والسل وهذا الذي ينبغي أن يكون مكن صفعها — فإنها على الرغم من ذلك تتسبب بشكل مباشر في موت عطيات بنت أخيها « عبد الستار » عندما نادتها بـ « أم بصلة » ذلك اللقب الذي يضايقها ، والذي جعلها في النهاية تخلو لنفسها حزية مبتسة بعد حرمانها من المدرسة حسب أوامر العمة النافذة ، وسرغم اقتراب نهاية عطيات الواضحة للجميع استكرت العمة « فطوم » — على افتقادها للنسل — أن تهون على البنت حتى تتجاوز أزمته وتنجو من الموت ، وهي نفسها — على كرهها لأولاد « عوف » تبدو مباركة لمغازلة « ابن عبد الحليم » لـ « شوق » وسرعان ما ترفض زواجه منها عندما جد الجد .

وشخصية الأب « عبد الستار » لا تبعد عن ذلك التناقض الذي يحكمه منطق ويتظمه نظام . فهو — كما يبدو في الرواية — يحاول جاهداً ألا يعادى أحداً حتى لو كان من « أولاد عوف » خصوم « أولاد شلى » الذين يتمنى إليهم « عبد الستار » ؛ فهو لا يريد أن تبور تجارتها بل يصل حرصه وذكاءه بوصفه

العمة وروضوخ من الأب، وتموت حسرة لتشنيع العمة عليها بلقب لا تحبه .

أما « سيد » ، وهو الفارس الذى يتخلق كما جاء فى نهاية الرواية والذى مات فى أولها - بما يعنى ذلك أن عصره ليس الآن وإنما عصره قادم لا محالة - فإنه المثقف الذى يجرب ويفهم ويعيد صياغة المفاهيم فى وعى أمه « شوق » ، ويرفض أن يذكر له « فطوم » ما يعرفه عنها لأنها تريد من يذكرها بسطوتها ويدها الباطشة، ثم هو الذى يعى جيداً أسطورية ما يقوله الجد هارون عن جدهم الأكبر الملك ابن الملك الذى له من الجوارى والعبيد الكثير ، ولديه الممالك وخزائن الذهب ، فبينما يفهم « أولاد شلى » ذلك على أنه تاريخ حقيقى يرفضه سيد ويرى أسطوريته . هو إذن بعيد صياغة وعى الجماعة ويخلصها من التغييب .

وليس مصادفة أن يموت « سيد » بل يموت قتيلاً ، وكذلك تموت « جواهر » و « عطيات » ، فهم لا يتمون لهذا الواقع الذى ينظمه ويحركه ( الضياع ) ، وليس أمامهم إلا أن ينتظروا عصراً جديداً يتسنى مع وعيهم حتى وإن ماتوا فى عصر « علام » و « فطوم » .

### ( جـ )

« شوق » هو الراوى ، وهى تحكى لنا عن الكفر والناس وأزمتهما و ( حسن ، سيد ، الجد هارون ، فطوم ، علام ، الأب ... الخ ) ، ولكنها أيضاً تروى لنا كيف تشكل وعينا . . . هى تقدم لنا تاريخ وعيها بما يحدث ، ولا حرج هنا أن نسوى بين وعيها ووعى قريتها ( كفر عسكر ) . ولأن هذا الوعى شديد التعقيد والتركيب فإنه كان من المناسب أن يأتى الحكى بهذه الصورة المتميزة المبكرة التى تقدم بنى فوضوية منتظمة ، ومشاهد تنسف الزمن بمعناه التقليدى ، وشخصاً تموت لتحيًا ونحيًا لتموت ، تتحرك وتجبر . وفى حالة مثل حالتنا تلك ، فإن البحث عن منطق يحكم وعيا يصدر عن واقع معقد متداخل يبدو تبسيطاً مخللاً للأمور ؛ فوعى شوق يستدعى أثناء الحكى أشخاصاً بأعيانهم - بغض النظر عن توصيفهم وكثافة وجودهم الروائى - فيصفون ضعفها أو قوتها ، غربتها أو ألفتها وربما يصبح من الممل - لمن لا يعى منطق أزمة « شوق » ومنطق

تضمنها إرثاً مناسباً ، ويبدو تناقضها أشد ما يبدو عندما نراها تشكو حياتها المأثمة مع زوجها « علام » بحيث يتكرر تركها الدار غاضبة وفى كل الحالات تعود إليه ثم تشكو مرات أخرى فلا هى ترضى به ولا هى تتركه وترحل .

ويطول بنا استعراض الشخصيات التى تكاد تتسم جميعاً بتناقضها ( اختفى ) وناسكها ( الظاهري ) أو قل تحددها الخارجى ، ولكن التساؤل هنا هو :

— ما مغزى هذا التناقض وما مصدره ؟ !

يدولى - أو هكذا أفترض - أن مستويات الحكى التى أسلفت الخديت عنها ، قيدت فوضى ظاهرية لها نظامها الباطنى تركت أثرها على أبعاد الرواية بحيث انعكست هذه الفوضى المنظمة أو التناقض المنسجم على العمل كله ومنه الشخصية ، فالشخصيات التى أوضحنا تناقضها وفوضويتها بحكمها نظام مركزه الأساسى التوتر أو التذبذب . وما هذه الشخصيات إلا دوال لواقع فوضوى هو الآخر يحركه ويقتن آلياته عنصر مركزى رئيسى هو الضياع . وتأسيساً على ذلك فإن هذه الشخصيات لا بد - وفقاً لهذا القانون - أن تضيع وتتناقض وتبتهت ظالماً بقى هذا الواقع وظل عنصره المركزى ( الضياع ) موجوداً ومحركاً لآليات نظامه .

بيد أننا من ناحية أخرى نجد شخصيات مختلفة ماتت مبكراً وملاشت دون أن يكون لها فاعليتها ، مثل « جواهر » و « عطيات » . بل حتى « سيد » الذى دار الكلام حوله أكثر مما دار معه . ويندول قياساً على القانون الذى افترضته أن هذه الشخصيات ( جواهر - عطيات - سيد ) كانت متسقة ومحددة ولا تنطوى على تناقض مثل غيرها ؛ ذلك أنها لا تنتمى لمنظومة الضياع التى تشل الآخرين بيد أنها تموت لأنها لم تجد واقعاً آخر - أو قل منظومة أخرى - تعيشه . فـ « جواهر » تحدد وجودها باعتبارها بالعلم فى البيت ونكران الذات والزهد فى الدنيا ؛ فتراها تترك المستعدين أو المؤهلين للضياع ( أباهما ، أمها ، أخواتها ) لتأكل وحيدة ، بل ربما تأكل الكلاب والقطط طعامها فلا تأسى لذلك . و « عطيات » ترفض سطوة العمة « فطوم » وتواجهها بحماس تفصل من المدرسة بإيعاز من

وهو مستوى التضج العمري ، فهو وعى بصوغ ويرمم ويحذف ويضيف ، ومن أجل ذلك يتضح فيه التشرذم والتناقض على مستوى الحكى .

وربما كان من المهم الإشارة إلى أن الانظام - الذى قلنا إنه يحكم فوضى المستويات - يتضح أيضاً فى آخر الرواية المتفتة جداً هندسياً فى البنيتين الأخيرتين ، وهما ( ٣٥ ) ، ( ٣٦ ) - حسب ترقيماًنا المقترح للمقاطع - فالبنية ( ٣٥ ) يكون المركز فيها « شوق » والاختيار الذى ينتهى بزواجها من « علام » تحت ضغط الأسرة بعد طلاقها من « حسن » .

أما البنية الجزئية ( ٣٦ ) فإن مركزها الخلاف مع « حسن » بعد زواجها منه لتنتهى الرواية بمخاضها فى سيد ذلك الأمل المنتظر .

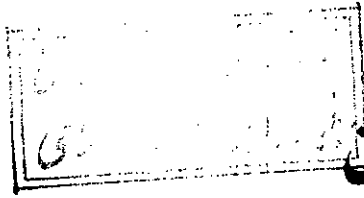
واهندسية هنا تتضح فى كون « أحمد الشيخ » جمع بين بداية أزمة « شوق » فى كلا المستويين ، فأزمة « شوق » فى المستوى ( ١ ) مركزها طلاقها من « حسن » ، بينما أزمة « شوق » فى المستوى ( ٢ ) زواجها من « علام » ، والمستويان يتداخلان معاً فى نهاية الرواية ، وبالتحديد فى البنيتين الجزئيتين الأخيرتين ليشكل الوعى المركز لشوق .

ظهور الشخصيات حسب هذه الأزمة - أن نقرأ فى أربعة بنى جزئية فى المستوى ( ب ) عن خلافها المستمر مع « علام » وتركها داره ثم عودتها دون أن نفهم أن هذه البنى الجزئية - التى ربما تقدم الدلالة نفسها ولا تحرك حدثاً محدداً - هى ذاتها مطلب بنقل وعى « شوق » بالأشياء . ولأن « علام » يتضخم وينمو كالسرطان داخل هذا الوعى فيؤجل خبرتها بأشياء ويشوه فهمها لأشياء أخرى ، فلا مانع إذن أن تتكرر هذه البنى ( المتشابهة الدلالة ) فتبدو شكوى عميقة وسكوناً قاتلاً ، يفسر وعى فلاحه مصرية على قدر متوسط من التعليم قدرها أن تعانى وتراجع بين المأمول والممكن .

وهكذا لم يعد وعى « شوق » - وهو وعينا فى الوقت ذاته - إلا تسجيلاً هيمنة الواقع .

ربما يلزم المرء ، لو جرد البنى فى المستوى ( ١ ) عنها فى ( ب ) ، انساقاً فى الحكى ليس موجوداً فى ( ب ) . وهذا يبدو أمراً طبعياً برغم أن المستوى ( ١ ) يخص فترة الطفولة والمراهقة فى معظمه وفترة العلاقة بـ « حسن » فى أقله . وعنة ذلك - فى ظننا - أن الوعى فى مستوى الطفولة والمراهقة وبداية الخبرة بالأشياء وعى مفتوح يتلقى ويسجل . أما فى المستوى ( ب ) ،





## الخرز الملون

### بين رومانسية الثورة وسقوط الإيديولوجيا

مهدي بندق

إسرائيل ، وضياح أمل الوحدة العربية بالأساليب الدبلوماسية التي هي أيضا نوع من الحرب ، ولكن بغير مدافع ، بحد تعبير كلاوزفيتز أستاذ الاستراتيجية الأشهر .

أما ثالث الأسباب ، فلأن الكاتب طمح إلى تصوير لحظة التحول في التاريخ بوصفها اللحظة الملموسة ، التي تكشف في الآن عن التجريد ، وذلك بمزجه بين رواية السيرة والرواية التسجيلية من خلال تقنية اليوم الواحد في حياة الفرد والجماعة ، ولكنه بخلاف جيمس جويس ، الذي وحد بين بطله ومدينة دبلن في ذلك اليوم الواحد الطويل ، وكذلك بخلاف روائي الستينيات الراحل عبد الحكيم قاسم الذي وحد بين بطله والقرية المصرية في أيام سبعة ، نراه ( أي سلماوى ) يطابق بين بطلته « نسرين » الفلسطينية وبين الأمة العربية في أيام خمسة ، ويقينه أن اليوم الواحد إنما يمثل الخلية النسبية في جسد الزمن المطلق .

من أجل هذه الأسباب مجتمعة فإننا نحتاج إلى وقفة نظرية - تحدد المنهج النقدي - قبل أن نغشى في تحليل « الخرز الملون » واستقصاء رؤية كاتبها واختبار أدواته الفنية . نحتاج إلى هذه

إذا كان كثير من النقاد والدارسين يتوقفون عند الجديد في أدب كتاب الستينيات باعتبار الأخيرين ممثلين لفترة صعود المشروع القومي / الناصري ، فإن دراسات أخرى لأدب يُنتج في الثمانينيات . . أدب يمثل فترة سقوط هذا المشروع جذيرة بأن تضم إلى سابقاتها لتفتح الطريق المعرفي من جانبه الآخر . وليكتمل الوعي بالظاهرة صاعدة وهابطة .

ولقد وقف كاتب هذه الصفحات أمام رواية « الخرز الملون » للأديب محمد سلماوى لأسباب ثلاثة . أولها أن نشرها بالأهرام سلسلة أوائل عام ١٩٩١ قد واكب فترة الانهيار الكامل لمنظومة الدول ذات الطابع الشمولي ( ولا نقول الاشتراكية ومرجعيتنا في ذلك الماركسية نفسها كما سنوضح في هذه الدراسة ) كما واكب نشر الرواية في هذا التاريخ بالذات صدمة العالم العربي ، رجل الشرق المريض ، بنتائج حرب الخليج التي أصدرت شهادة رسمية بوفاء النظام العربي لتبني الشعوب العربية « فوضى لا سراً هم » . أما السبب الثاني فيتعلق بتصوير الرواية لإخفاق المشروع الثوري الرومانسي . بداية من ضياح فلسطين بالحرب وانتهاء بالتسليم بوجود شرعى لدولة

الماركسية والليبرالية والدين في سلك واحد دون مراجعة نقدية أن يخرج منها منهج علمي ومعترف به من الجميع لطبيعة الأدب ودوره ، بحيث يتجاوز هذا المنهج مرحلة النقد الكلاسي الانطباعي ، وفي الوقت نفسه يتقدم إلى عالم الحداثة الريح ؟ !

\*

بالطبع لم يكن هذا ممكناً ؛ فالحداثة فعل واع ينطلق من عقلية ابستمولوجية يمكنها أن تتعرف على المرتكزات الفكرية الموروثة وأن تختبر صلاحيتها للواقع المعاش ، مع إدراك منها بالأدوات المعرفية المكتشفة ، وكذلك بحدود هذه الأدوات ( مع العمل على تطويرها ) للوصول إلى الغرض النهائي المطلوب للإنسان : الحرية .

لكن الإيديولوجيا لا تنطلق من مثل هذه العقلية الإبستمولوجية العلمية ؛ لأن الوظيفة العملية عندها متغلبة على الوظيفة المعرفية ، كما أنها تحصر نفسها غالباً في إطار الموقف التاريخي المعبر عن وجود الطبقة ، مما يطبعها بطابع دوجمائي قطعي .

\*

فما الذي حال بين الماركسيين المصريين وبين تقدمهم إلى عالم الحداثة ، برغم ثقافتهم الرفيعة وقدراتهم الفكرية المتميزة ؟ إنها الدوجمائية الناجمة عن الإيديولوجية الماركسية ذاتها . وهذه الإيديولوجيا بدورها هي التي أخضعت فكر ماركس لبرجانية لينين<sup>(٤)</sup> ولسياسة الدولة السوفياتية الشمولية في عهد خلفائه في الداخل والخارج مما أجهض أي « اجتهاد » على صعيد التنظيم والسياسة والفلسفة . ولأن الأخيرة هي ما نهمنا في سياق البحث الأدبي فإننا نقول إن الماركسية ظلت بغير بناء فلسفي متكامل حيث خضع المشتغلون بالفلسفة والنقد الأدبي ( جدانوف ) لتوجيهات الدولة والحزب بدلا من قيادتهم لها . وبإعمال المنطق الأرسطي - قاعدة التداخل Subalternation - فإن الماركسيين المصريين كانوا أحرى بأن يخضعوا لزملائهم الكبار السوفيت ، الذين أصدروا عام ١٩٦٣ كتاب ( العالم الثالث قضايا وآفاق ) قالوا فيه إن بروليتاريا العالم الثالث ضعيفة كفاً وكماً وبالتالي لا يمكنها قيادة

الوقفة النظرية لكي نذكر أنفسنا بالإطار المرجعي العام للأدب الذي تشكل خلال فترة صعود المشروع القومي / الناصري حتى تتمكن من متابعة رؤية الكاتب لانتحار هذا المشروع ، الذي يتوافق موضوعياً وزمناً مع انتحار بطلته عام ١٩٨٠ .

ينقل لنا الدكتور . لويس عوض عن « لسل ستيفن » الذي يصف الأدب الإنجليزي في عصر الثورة الفرنسية قوله : « إن طابع الأدب المعاصر قد تشكل في مجموعته تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتبت ذلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها »<sup>(١)</sup> .

هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب - انعكاساً للتظير الماركسي - هو الذي سيطع فترة الخمسينيات والستينيات في مجال التظير النقدي وسيتباه من جيل الشبان في هذا الوقت ( بالإضافة إلى لويس عوض ) محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ورجاء النقاش ، ومن الجيل الأسبق الدكتور محمد مندور الذي بدأ يتبنى مفاهيم الواقعية الاشتراكية بعد زيارته للاتحاد السوفياتي عام ١٩٥٦ وحواره مع الروائي الكبير سيمون . بيد أن هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب بأنه صياغة فنية محكمة بقيم وأوضاع اجتماعية وتاريخية وألسنية لطبقة من الطبقات إنما ينطبق عليه هذا الحكم نفسه . فالإيديولوجيا ، التي هي الوعي النظري لطبقة بعينها والتي هي مجمل ممارساتها Praxis على الصعيد العمل لتحقيق مصالحها ، لاشك أنها ، بما هي كذلك ، غير العلم الذي لا يعترف بحقائق سوى ما لا يمكن دحضه من كائن ما كان مادام سليم العقل . ولأن الماركسية إيديولوجيا وليست علماً<sup>(٢)</sup> فإن نظريتها في الأدب والنقد : الواقعية الاشتراكية ، لا بد أن تعامل بحسبانها « أحد مظاهر الطابع العام للأدب المعاصر » لا طابعه الوحيد .

فإذا كان هذا هو الحال مع النظرية الأم : النظرية الأكثر تماسكاً ، فما بالك بالنظرية المهجن المسماة « بالاشتراكية العربية » تلك التي تبنت التعبير عن إيديولوجيا الطبقة البورجوازية الصغيرة الثورية بالتحالف مع أهداف البروليتاريا<sup>(٣)</sup> . هل كان ممكناً لتزعة تلفيقية تحاول أن تسلك

المجتمع للثورة الاشتراكية ، ومن ثم فلقد صار لزاما على طلابها ( الشيوعيين ) أن يندرجوا في تنظيم البورجوازية الصغيرة الثورية ، لأن هذا التنظيم بجناحه العسكري وكوادره الفنية سيتجه حتما إلى الاشتراكية عبر تطور لا رأسمالي ، لأن طريق التطور الرأسمالي مسدود بالدول الصناعية الرأسمالية الكبرى .

لقد كانت هذه النظرية الدوجائية هي الأساس « الإيديولوجي » الذي بنى عليه الحزب المصري قراره بحل نفسه عام ١٩٦٤ وإدراج أعضائه ، بوصفهم أفرادا ، في تنظيم الاتحاد الاشتراكي ، وهكذا أصبح الماركسيون المصريون ناصريين سياسيا وتنظيميا ، مع الاحتفاظ باللقب الماركسي على سبيل الوجهة الفكرية ، متجاهلين قولة لينين الشهيرة : « ليس ماركسيا من لا يؤمن بدكتاتورية البروليتاريا » .

\*

هكذا نستطيع أن نخضع المفهوم النقدي للواقعية الاشتراكية في مصر ، في العصر الناصري ، لجملة تساؤلات أولها : من الطبقة التي كتبت أدبيات لويس عوض وعبد الرحمن الشوقاي ويوسف إدريس ونعمان عاشور وألفريد فرج . . الخ ؟ هل كانت البروليتاريا أم كانت البورجوازية الصغيرة الثورية ؟ . وثانيها : لمن كتبت هذه الأدبيات ؟ للبروليتاريا ( أو حتى للبورجوازية الصغيرة ) أم للسلطة التي تحولت تدريجيا إلى سلطة البورجوازية الكبيرة البيروقراطية ؟ !

أم السؤال الثالث - والأخطر - فهو عن نجيب محفوظ . هل كتبت أدبه طبقة معينة ؟ وهل توجه هذا الأدب إلى طبقة بالذات ؟ إن التساؤل عن نجيب محفوظ هنا ليكشف المدى الذي ذهبت إليه الهلامية الطبقية والحراك الاجتماعي السريع ، صعوداً وهبوطاً ، منذ قامت ثورة يوليو حتى بداية تمحور الناس حول طبقات جديدة بعد الانفتاح الاقتصادي ، والعودة التدريجية إلى نظام آليات السوق بديلاً عن نظام الاقتصاد الموجه ، ومن ثم قبول النظام الجديد بالتبعية الكاملة للاقتصاد الرأسمالي الغربي .

فهل كانت ثورة يوليو ، بما آلت إليه موضوعيا ، حسب نوايا أصحابها بالطبع ، حلقة من حلقات التحرر الوطني أم كانت ( بخطاياها السياسية وتلفيقاتها الفكرية ) تمهيدا للثورة المضادة التي أعادت مصر ومن خلفها العالم العربي إلى عصر ما قبل الاستعمار ؟

الحصاد إذن مر شديد المرارة ، وهذا هو المفتاح لقراءة « الخبز الملون » .

بشعر قاريء هذه الرواية بأنه مع نهايتها يودع عهداً من عهود الرومانسية الثورية . وعبر أيامها الخمسة المتفافة - تمثل خمسين عاماً هي عمر البطلة وعمر الحلم بالتحرر - تولد « نسرين » وتكرير وتحب وتزوج ونحون زوجها ونحطف ابنها ويُقتل زوجها الثاني ( المحب الحقيقي ) وأخيراً تذبل وتموت متحررة .

وحين يختار الكاتب تاريخاً معيناً لميلاد بطله ، وتاريخاً آخر محدداً لموته فإنه يكون بذلك - مهتدياً بأداة معرفية علمية هي الوعي بالتاريخ - قد أمعن فكره ورتب خطته وصمم نموذجاً وإطاراً قد لا يبدو لفرط البراعة ودقة الصنعة ظاهراً للعيان ، إلا أن الصورة لا يمكن أن تنشئ بكل ما فيها من روعة دامية وجمال منهزم حزين إلا لأنها موجودة داخل هذا الإطار بالذات .

فمتى بالضبط ولدت البطلة ؟ ولماذا لم يصرح الكاتب بهذا التاريخ على أهميته الشديدة ؟ إنها حيلة فنية شديدة الذكاء أن يترك لنا الأدب هذه المهمة . فالرواية تتحدث عن زواج نسرين ( الزواج الأول ) وهي في الثامنة عشرة مشيرة بشيء من الغموض إلى عام النكبة ١٩٤٨ ، وتتحدث عن موتها في أوائل عام ١٩٨٠ مؤكدة هذه المرة ، بوضوح ، إلى كونها قد تعدت الخمسين ، ومن ثم فعلينا نحن أن نستنتج أنها من مواليد منتصف عام ١٩٢٩ حيث اندلعت هبة البراق في شهر آب أغسطس في القدس العربية ثم في فلسطين كلها من بعد « إذ وقع الصدام بين الحركة الوطنية الفلسطينية وبين المستوطنين اليهود وحلفائهم الإنجليز المحتلين ، هذه الهبة التي قتل فيها ١٣٣ وجرح ٣٣٩ يهودياً بقاتلهم ١١٦ قتيلاً و ٢٣٢ جريحاً من العرب »<sup>(٤)</sup> . ولنتأمل مع الأرقام مرة أخرى لكي يتبين لنا أي الكفتين كانت الأرجح في هذه الفترة من فترات الصراع العربي الصهيوني .

حكومة للجمهورية العربية المتحدة ، وطوال هذا الوقت كانت سوريا تشهد أفراساً لم تشهدها في تاريخها الحديث» (٧) .

وأما ثالث الأدوات وأخطرها ، فهي مروق الكاتب كشعاع ضوء من أسمنت التسجيل ورميل الإخبار وقرميد التاريخ إلى نسغ الروح وشغاف القلب « السيرة الذاتية » حيث تسفر المسألة عن وجهها الحقيقي : ونلمس انتقام الذات الوطنية إلى نصفين ، أحدهما ثوري ورومانسي حالم بالخرية والعدل والحب ، والثاني مهزوم في داخل مستسلم للواقع مخذول وخائن متفجع بخيانه ، ولا غرو إن هو صار من بعد عميلاً للعدو ، سقيم العقل والوجدان ، يحسب أن في التعاون مع الأعداء نفع للأهل ! ويذكرنا هذا الافتراض الأخير بالبيان الذي أصدرته إحدى المنظمات الماركسية في مصر تعليقاً على قرار التقسيم عام ١٩٤٧ مرحبة بوجود دولة إسرائيل : لأن وجودها في قلب العالم العربي يساهم في إسقاط الأنظمة الإقطاعية خصوصاً أن الحركة الصهيونية تضم اتجاهها شيوعياً يمكن أن يقود النضال الأممي جنباً إلى جنب مع الشيوعيين العرب ضد الإقطاع والرأسمالية في المنطقة . وسنرى كيف يتردد هذا الشطآن الغريب في الرواية .

\*

يعقد من « الحرز الملون » استطاع مخادع أن يسلب لب نسرين ، فإذا بها - وهي ما زالت بعد صبية غريبة دون سن الرشد - تتمرد على قيم الأهل الأصلية فتتزوج دون رضا والديها . ويتردد صدى هذا التمرد الأهوج في ميدان علاقة نسرين بالشعر ، فهي تكتب الشعر دون أي التزام منها بقيمه المتوارثة ، وهي تنور على الشكل التقليدي دون اختبار حقيقي لامكاناته وقدراته الكامنة على التطور الذاتي ، فهي - بخلاف المجددين الأصوليين أمثال نازك الملائكة والسياب وعبد الصبور وحجازي - ظنت أن الثورة إنما تكون على الأوزان العروضية بينما كانت ثورة هؤلاء على « المعمار التقليدي » للبيت الخليلي . دعنا نقارن هذا الفهم الخاطئ لموسيقى الشعر للعربي بما كتبه الناقد الموسيقى الصهيوني Menash

Robinawicz في صحيفة دافار في الثالث من يونيو ١٩٢٧ حيث يقول : إن اليهودي رجل الشرق . وإن أصوات الشرق

ولدت نسرين إذن في وقت كانت الثورة الفلسطينية فيه تمضي على دربها الصحيح معتمدة على سواعد أبنائها قبل أن تتناوشها عوامل التآمر عالياً ، وعوامل الإحباط الداخلي سواء على مستوى الأنظمة الحاكمة والقوى السياسية أو على مستوى الواقع الاجتماعي في الوطن ذاته والشخصية القومية نفسها .

إن اختيار الشكل الفني لهذه الرواية ( الذي هو مزيج من الرواية التسجيلية والسيرة الذاتية ) يبرره عاملان ، الأول : انتفاء اليقين بحقيقة موضوعية خارج الذات ، وهو ما يميز أدب شبان الستينيات ( أدب الرفض ) ، والثاني البحث عن إطار « موضوعي » لسرد الأحداث الكبرى التي أثرت في الشخصية القومية . وربما بدا أن العاملين يناقض كل منهما الآخر : لكن مزيداً من التعمق سيجعلنا نرى أن كلا العاملين يكمل ولا يناقض ، ذلك أنه ومع سقوط الإيديولوجيات واضحة أن المرحلة التالية لهذا السقوط قيمة بالبحث عن أدوات جديدة لإنتاج الوعي العلمي سواء في فهم التراث ( كل ما هو حاضر فنياً من الماضي البعيد أو القريب . رضينا به أو لم نرض ، ضاراً كان أو نافعاً ) أو في فهم الواقع المعاش . غير أن المشكلة تكمن في الأدوات المعرفية ذاتها ، فها هذه الأدوات التي استخدمها كاتب الحرز الملون ليتج لنا الوعي ، لا بالقضية الفلسطينية فحسب ، بل بقضية المصير العربي بأسره ؟ إنه يستخدم أولاً أسلوب التوثيق ، فمن خلال الرسائل التي يكتبها البكباشي أحمد عبد العزيز لنسرين نتابع نحن وقائع سير المعارك بين قوات المجاهدين وقوات الصهاينة . ففي الخطاب الثالث مثلاً نقرأ : « لقد فرغنا أمس فقط من معاركنا مع مستعمر بيت إيثل وبيرة ودخلنا بيت سبع نحمل جثة شهيد من الضباط هو الملازم أنور الصبحي » (٨) .

وإنه ليلجأ ثانياً إلى سرد الأحداث بالأسلوب الإخباري الذي تصادفه في عناوين الصحف وأنبائها لا في مقالات الرأي التحليلية ، وهو يفعل ذلك قاصداً حجب آراء الكاتب المهيمنين على توجيه الرأي العام ليتزع العنصر الذاتي من بنية الخبر .

« أمضى عبد الناصر أسبوعين في دمشق قام خلالها بالالتقاء بجميع القوى السياسية وانتهى بتشكيل أول

لعميقة في قلبه . وهو بالرغم من تعليمه وثقافته الغربيين ابن للشرق وابن لمؤسساته الموسيقية»<sup>(٨)</sup> .

اليهودى الغربى يزرع نفسه قسراً في التربة العربية ويتمسح جاهداً بترائها الإيقاعى مدركاً أنه بهذا الزرع وذلك التمسح إنما يفسح لنفسه ولقومه مكاناً بأكثر مما تفعل المدافع . أما بطله الرواية نسرین فتكتب « شعرا » قوامه الانسلاخ من تراثه الإيقاعى على هذا النحو :

« آمالى النازعات نطل من عيون سوداء

قلبي احتوى دمائى

ونبض الشهداء

مرأة ثورن

أحزاننا ، فجرنا

والآفاق لوحة ترفرف باسمينا

وطنى غد سيولد من رحمينا

الأمل حنين فى أحشائنا ولو أبينا

قد تطول أيام المخاض

الرحم يعانى اليوم من الانقباض

ولكنه سينفجر وتحرق الأوطان»<sup>(٩)</sup> .

وبغض النظر عن إقحام حروف الروى ( رحمينا .. أبينا ) ( المخاض .. الانقباض ) وكذلك الخلط اللغوى فى تعبير « رحمينا » فإن خلو القصيدة من الأساس الوزن إنما يكشف عن نسبة تسعى إلى التغريب Westernization إلى أن تقع فى الاغتراب Alienation بالمعنى الحضارى والمادى على السواء .

وهكذا أوقع « نسرین » جوهرها الجاهل فى يدى نصاب يرى « أن فى تقسيم فلسطين بين أصحابها وبين اليهود الغزاة نفعاً لأهلها لأن اليهود سينعشون تجارتها وسجلون إليها المدنية والرخاء»<sup>(١٠)</sup> .

تلميذ مدرسة الاستعمار هذا ، الذى تعلم منه كيف يقابض السكان الأصليين فى أفريقيا خرزاً ملونا بخيرات مواردهم النفيسة من ذهب وفضة ونحاس وعاج وقطن وصوف .. إلخ يصوره محمد سلماوى مثلاً للمستوى الذاتى من المأساة داخل الوطن ، وانظر إليه وهو يشير إلى محدودية الثمن ( الثلاثين فضة ) ثمن تطليقها والتخل عنها .

« لم يحاول التظاهر بأنه يتمسك بهذا الزواج الذى تركت نسرین أهلها ويبتها فى سبيله ، ولم يحاول الحصول على مبلغ أكثر مما عرضته عليه زوجة رئيس البلدية»<sup>(١١)</sup> .

هو إذن يلمح إلينا بقصة المسيح ويهوذا ، فالخائن وهو الزوج وأب الطفل الذى فى الأحشاء ، سيظل معنا ( وسيكون مزيجاً من رومانسية الثورة ومن خسة التاجر ربيب الهزيمة المتعاشى معها معايشة الدود لإفرازات الأمعاء ) أليس الابن هو الأب والأم معا ؟ !

هنا يقترب الكاتب من جوهر التراجيديا حيث يتم رصد لحظة التحول الملموسة فى التاريخ ( وفى الوقت ذاته يتم الكشف عن التجريد ) فالمصير الإنسانى يتشكل فى رحم الحاضر منبأ عن انقسام للذات جديد ، وكأن المستقبل يكرر الماضى السحيق حيث تتفاعل داخل الإنسان عوامل السمو وعوامل الانحطاط جنباً إلى جنب ، بل لعلها تختلط وتنتزع وتتداخل إلى ما لا نهاية . أما على مستوى الواقع الحياتى للبطل ، فإن الكاتب ينقلها مطلقاً جبل مطاردة جريئة من فلسطين إلى مصر ، حيث تحتضنها مصر الثورة وبالثبات الإبتلجسيا تلك التى أصبحت « ناصرية » بقوميها وماركسيها ، فإذا ما أخفق مشروع التحرر القومى ( فى ظل التلفيق النظرى والممارسة الإيديولوجية المفروضة من أعلى ) وإذا ما تم تسليم قيادة الثورة إلى قبضتها « الكيسنجرى » الذى راح يعمل على إعادة اقتصاد البلاد إلى مواقع التبعية ( وبالتالي قرارها السياسى ) رأينا الصورة تقترب من النهاية حيث تنتحر البطل عام ١٩٨٠ فى ذروة صعود موجة الثورة المضادة .

إن هذا الانتحار إنما يفترض نهاية عصر من عصور الرومانسية الثورية : عصر البطل الفرد والمخلص الأوحده ، ذلك الذى تسير الجماهير وراءه وليس بجانبه ، وإذا كان لأحد أن يقرأ الخطاب Discourse الذى تنصده إليه الرواية فإن عليه أن يقرأ ما كتب وما لم يكتب . والذى لم يكتب ( وهو جزء من خطاب الكاتب ومراده الحميم ) إنما هو المستقبل ، وهذا الأخير

مرتحن بالقارىء ، فهو المسئول عن الولوج من الحاضر الأليم إلى المستقبل المأمول ، واعياً بحجم اهم ونقل الميراث ، وعليه ، هو ، أن يدع للثورة لغة جديدة وعلاقات مختلفة مسلحاً بوعى علمى لا إيديولوجى ، وعى يأخذ فى الحسبان التغيرات على الساحة العالمية متعلماً منها لغة العصر دون أن ينسى لحظة واحدة أهدافه هو .

## الهوامش :

- (١) لويس عوض ، بروميثوس طليفا . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، صفحة ١٠ .
- (٢) تعد كتابات ماركس خصوصاً ( نقد الاقتصاد السياسى ) و ( رأس المال ) إضافة لعلم الاقتصاد السياسى ، الذى بداء فى انجلترا آدم سميث ودافيد ريكاردو بتسجيلها بداية نظرية القيمة - العمل ، وليست تأسيساً لعلم جديد . وقد يرى لويس التوسير أن الماركسية نقلت الفلسفة من الوضع الإيديولوجى إلى الوضع العلمى عبر المادية الجدلية ، لكننا نقول وما الفرق بين « الله » عند الجبرية الإسلامية مثلاً وبين منظور التوسير للموقع النبوى ، الذى « يعهد » إلى الأفراد بالعمل المحدد سلفاً باعتبارهم ركائز أو حوامل Supports للعلاقات النبوية - أنظر دراستنا بمجلة الهلال ، عدد مايو ١٩٨٣ ودراستنا بحريفة عمان ٢٣ يونيو ١٩٨٤ .
- (٣) نفرق هنا بين البورجوازية الصغيرة الثورية ( والناصرية تعبيرها السياسى ) والتعبير الطوباوى عن البورجوازية الصغيرة الرجعية ( ويمثلها الإخوان المسلمون ) .
- (٤) قارن مجرم لينين الشرس على كاوتسكى الذى نصحه بعدم استلام السلطة قبل ثورة أكتوبر حين نضج « الظروف الموضوعية » الملائمة للنحول الاشتراكى ، وبين استخدام لينين لحجة كاوتسكى نفسها ضد اليساريين الشيوعيين عام ١٩٢٢ لتبرير سياسة الـ N. E. P وهى سياسة رأسمالية فى جوهرها ومنافضة لكل تعهدات لينين التى أوردتها فى كتابه ( الدولة والثورة ) عام ١٩١٧ قبيل استلامه السلطة بأشهر معدودة معترفاً ضمناً بأنها كانت محض طوباوية .
- (٥) عبد القادر يس - شبهات حول الثورة الفلسطينية - دار الثقافة الجديدة ، ص ٢٥ : ٢٦ .
- (٦) الخرز الملون صفحة ٢٢ .
- (٧) الخرز الملون صفحة ١٠٤ .
- (٨) لاحظ دلالة اسم الكتاب Ariel ومعناه القمر الداخلى من أقمار زحل الخمسة ! Ariel - A Review of Arts and Letters in Israel Jursalem- Number 88/ 1992 p. 7.
- (٩) الخرز الملون صفحة ٩٩ .
- (١٠) الخرز الملون صفحة ١٣ .
- (١١) الخرز الملون صفحة ٣٨ .

# ملاحم البطل المغترب

فى « ظهيرة لا مشاة لها »  
للقاص يوسف المحميد

محمد كشيك

## الاغتراب والشخصية

الاغتراب عبارة عن نفى مستمر للواقع ، وشعور دائم بالابتعاد ، يميز علاقات الفرد بالمجتمع والأشياء . ويرى « كيركجارد » أن المرء محكوم عليه بالاغتراب نظرا لطبيعة العناصر المأساوية ، التى تشكل علاقات الفرد بالواقع الذى يعيش فيه . كما يؤكد « فرويد » حتمية وجود الاغتراب انعكاسا لدوافع اللاشعور ، التى لا يمكن إزاحتها أو التخلص منها . والشخصية الاغترابية - فى الأدب - تعتبر بمثابة شخصية إشكالية ؛ إذ تتسم دائما بمجموعة من السمات الجوهرية ، لعل أبرزها التنافر وعدم الانسجام ، ربما بسبب من تأيها ، وعدم خضوعها لمجمل الشروط التى يتم فرضها - قسرا - من الخارج ، لذلك فهى تبدو دائما شخصية « انطوائية » تلوذ بعالمها الخاص ، الذى تصنعه وتشكله وفق مجموعة من التصورات الخاصة ، التى لا تعبر فى مجملها إلا عن عناصر

• يوسف المحميد، ظهيرة لا مشاة : الطبعة الأولى فبراير ١٩٨٩ - السعودية .

ذاتية صرف . والشخصية الاغترابية تتميز بالعديد من المظاهر الداخلية والخارجية ، تتمثل فى حركة دائمة من الانسحاب المستمر ، والعجز عن مسايرة الواقع ، ومعاداة الخارج ، إضافة إلى الشعور الدائم بالاضطهاد ، والرفض التام لكل المواضع المتعارف عليها ، مع غمو متزايد للقطعية ، بين مكونات العالم الداخلى للشخصية ، وبين تلك المكونات الأخرى ، التى يتم فرضها من خلال شروط الخارج ، وما يمل به من أنساق ومواضع .

## فراغ العالم

ولعل أهم ما يميز ملاحم الرؤية الإبداعية فى المجموعة القصصية ( ظهيرة لا مشاة لها ) « ليوسف المحميد » هو بروز تشكيلات متنوعة لذلك الحس الاغترابى ، الذى يشى بمدى هشاشة الإنسان وضآلته إزاء مجموعة الكوابح ، التى يتم فرضها باستمرار على علاقات الواقع ، يبدو كل ذلك بوضوح منذ البداية ، عبر أن البالى الدلالة الذى اختاره الكاتب ليمسمى به مجموعته ( ظهيرة لا مشاة لها ) حيث يحتل الفراغ

اننى أمشى للمرة الأولى فى حياتى بظل أطول بكثير من قاتمى ، وله حجمه مختلف عن حجمى الصغيرة . باختصار كان الظل يشبه ظل صديقى ، بل هو نفسه ، حاولت أن أتخلص منه ، وكان يلتصق بجسدى النحيل كثيرا ، دخلت فى طرق ملتوية ، وأرصفة لا تنتهى لعله يفقدنى ، وهو يتشبث بقدمى ، أمشى .. ويمشى الظل معى ، أقف ويقف أيضا معى ، ويزعجنى أن أمد يدى إلى أنفى وأحكه ، ولكن يد الظل لا تفعل ذلك ... . وهكذا تصيح منطقة الظلال بمثابة المكان الأكثر ملاءمة ، حيث تتمتع بحضور عائم تتخايل فيه الأشياء ، لتصنع عالما الخاص ، الذى تختفى منه الكواكب ، ولا تحاصره القيود .

وفى قصة أخرى من قصص المجموعة : ( الجريدة ) نواجه بحالات أخرى ، تؤكد مظاهر الفقد والضياح والاعتراب ، حيث يبدو العالم كأنه محكوم بإيقاعات ثابتة ، تفرض عليه الحركة وفق آلية معينة ، فالمشاهد تنساب ببطء أثري ، فنشارك مع الأجواء المصاحبة فى شحن العالم بمختلف الإيماءات والدلالات : « على الأرصفة بدأوا يفيقون من نومهم ، يدخلون الدكاكين المنتشرة على جانبي الشارع ، يأخذون حاجياتهم ثم يتفرقون بين مداخل العمارات » . ومن خلال مثل هذه المشاهد التى تشبع بمؤثرات « كافكاوية » تتحرك مساحات الظلال لتسوعب حركة البطل ، الذى تحاصره العديد من العوائق والإهانات . وعبر تحركات الولد الصغير « بائع الجرائد » بتابع حركة المالك الكسول ، الذى لا يعبأ سوى باكتناز الثروة ، واستغلال الآخر ، واستحلاب كل ما يشير مشاعر الرغبة والتملك ، وبالمقابل نراقب التحركات اللاهثة هؤلاء الشبان بعرباتهم الفارهة ، لا يشغل عقولهم أى شئ ، فيلجأون إلى امتهان بائع الجرائد الصغير ، وتأتى نهاية القصة « الضحكات المجلجلة وسط نشيج يتردد صده » لتعكس حدة المفارقة ، التى تشي بملاحم تلك العناصر المساوية ، التى تتغلغل داخل نسيج واقع مغلق ، لا يكف عن إشهار تناقضاته باستمرار .

### مسافة الوجه والقناع

« وجهى ليس هو ، وأقدامى ترتعش حتى كأن الشارع يخلو من عابريه ، وعيناي تبحثان عن فرصة سريعة للركض ... »

معظم واجهة المشهد ، فلا تلمح عبر أفق الموضوع إلا ذلك الخواء المسيطر ، الذى يتأكد بكل إيقاعاته ليشكل معظم التفاصيل الدقيقة لعلاقات الواقع والأشياء . فالمكان ، يرغم كل العناصر الفاعلة التى تحيط به ، يبدو مفرغا ، ساكنا ، هامدا ، لا أثر للحياة فيه . ويمتد الغياب - فى العمق - لينسحب بكل دلالاته المختلفة على التحركات الداخلية والخارجية للخصوص ، التى تبدو متوائمة تماما مع كل تلك الأجواء المحيطة . وفى معظم قصص المجموعة ، يبدو العالم الخارجى كأنه لوحة كبيرة ، تم نفيها من أى حركة يمكن أن تشي بأى حيوية أو وجود لحياة .

وفى أولى قصص المجموعة ( الظل ) يتأكد لدينا الإحساس بمثل هذا الفراغ المسيطر ، ومدى تغلغله فى كل صور ونسيج علاقات الواقع ، فالبطل حين يعجز تماما عن التعامل مع ذلك العالم الموضوعى الذى يطرحه الخارج ، فإنه ينسحب إلى الداخل ، حيث منطقة الهواجس والأحلام والظلال « الظل هو صديقى ، ولكن الجمجمة ذات شكل مختلف جداً ، مما جعلنى أغوص فى تفاصيلها : أعين ساهمة ، شعر مرتفع من الأمام ، شفاه تلهف بضراوة ، وأشياء أخرى تقتلنى فى هدوء ... » . ويغيب المنطق الحكائى بشكله التقليدى ليحل محله ذلك البناء المتنامى ، الذى يعيد ترتيب حركة الوقائع ، عبر عملية مستمرة من التفكيك وإعادة التركيب ، حيث تنفجر علاقات الشعر التى تحتزنها الجمل القصيرة المكثفة ، ليتمكن التعبير عن ذلك العالم البالغ البساطة والتعقيد فى آن « فى الصباح الباكر ، كنت كغيرى أتعلل الأرصفة الرمادية ، والضوء تلهف عن جسدى غيمة مشاغبة ... » ، وفى العالم الذى لا يسمح إلا بحدود معينة للتواصل ، يظل الحلم قائما فى إمكانية الانفتاح على الآخر ، وإقامة جسور للتواصل والاتصال ، وحين يعجز البطل عن اختراق تلك الدائرة الجهنمية التى تم فرضها من الخارج ، فإنه يعاني من حالة دائمة نتيجة لمثل هذا الانفصال ، سرعان ما تنامي لتصل حد الفصام ، حيث تنشطر الذات على نفسها ، وتتخلل عن كل تطلعاتها لتعيش فى منطقة الظلال ، تلك المنطقة التى تتخفف فيها الأشياء من ثقلها الموضوعى ،

ويصبح بالإمكان - عندها - التحرر من كل العوائق التى تكبل الخيال ، وتحد من توثباته الخلاقة ، حيث يتم تخليق واقع مواز ، تكون الحركة فيه أكثر يسرا ، وأقل إيلاما : « أدهشنى



تلك هي نهاية قصة (الجريدة )، ولعل أهم ما يميزها - مثل باقي القصص الأخرى - أنها تختزل علاقات القص إلى بؤرة محددة ، ينحصر موضوعها حول تلك العلاقة التي تفصل وتميز بين تجليات كل من الوجه والقناع ، أو بين تبدييات الوجه حين يتحول إلى مجرد قناع ، وفي المسافة الحرجة والغامضة ، التي تفصل ما بين هذه المساحة ، تتحدد حركة الشخص ، الذين يصبحون مجرد ضلال تتحرك داخل فضاء محدود . ووسط هذه المنطقة المحظورة ، تحاول الذات دائماً أن تغلب على كافة عناصر الجذب المختلفة ، ل تمنع نفسها من السقوط والانهار ، فينشأ ذلك الصراع الذي يتخذ لنفسه أشكالاً عديدة . ففي قصة ( الحمام ) نجد أنفسنا محاصرين دائماً بذلك العالم العدائي ، الذي يشهر إرادته القمعية باستمرار ، ولا يتمكن البطل في أغلب الأحوال من المواجهة ، فينسحب ، وينكفيء داخل سجنه الاختياري ، يجتر همومه وأحزانه الخاصة . وفي قصة أخرى من قصص المجموعة ( هذا وجهي ) تعمق مشاعر الاغتراب ، وتزداد حدة العزلة . وعبر موقف بسيط يتعرض له البطل - استبعاد ترشيحه للعمل بإحدى الوظائف - تتكاثر مجموعة الإيقاعات المختلفة ، كما تتأزر أيضاً لتقدم لنا ذلك

العالم الذي يشبه الكابوس ، والذي تتحدد فيه مصائر الأفراد من خلال قوى خفية ، غير محددة ، ، لا يمكن التكهّن أبداً بشكل حركتها المقبلة . ودائماً ، ونتيجة حتمية لمثل هذه المواضعات الشاذة ، فإن البطل يلجأ إلى عالمه الداخلي ليحتمي به من وطأة الخارج الملء بكل أشكال الشرور ، ليعود من جديد إلى منطقة الظلال ، ونظل دائماً ملامح الوجه الذي ينقسم ، ويدوب ، ويضيع ، من أهم « التيمات » المتكررة والأساسية ، التي تعاود الظهور في معظم قصص المجموعة : « وجهي ينسم ، وجهي يقهقه ، أمد يدي كي ألمسه ، فجأة بضيع وجهي ، تحتل أصابع كفى مساحة الزجاج وقد استطالت حتى حدود الإطار المعدني . . . » ، وهكذا في كل قصص « يوسف المحميد » نلمح ذلك التوق العنيف ، لإعادة الالتئام إلى الذات المنقسمة ، في محاولة لمجاوزة حوائط العزلة ، عبر الالتئام مع الآخر . كل ذلك يتم عبر لغة مكثفة ، وأساليب أذواء متقدمة ، تختزن طاقة تعبيرية عالية ، وقادرة - في الوقت نفسه - على معالجة أعقد قضايا إنساننا المعاصر ، ببساطة وعمق وفنية .

# قضية الحرية

## في المسرح المصرى المعاصر\*

خالد عبد المحسن بدر

### الجزء الأول : العرض الوصفى

نقطة انطلاقنا هي مبررات انتقاء هذا الموضوع :

ترجع الباحثة قدرة المسرح على تناول القضايا السياسية ، وأثره في هذا الميدان وفي مجال التغيير الاجتماعى إلى عوامل عدة ، من أبرزها خصائص تجعل منه قوة مؤثرة في الرأى العام ، فهو فن تجاوب مباشر وملتبس بالجمهور . وهو يدخل في صميم النشاط الإنسانى ، ويعد متمماً لكيانه ، وهو يحكم تأثيره المباشر واحتوائه كافة الفنون ، يستطيع أن يكون تعبيراً اجتماعياً وقوة دافعة للرأى العام .

تعالج هذه الدراسة<sup>(١)</sup> قضية الحرية في المسرح المصرى المعاصر في الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ ، في محاولة لدراسة انعكاس الأوضاع السياسية على المسرح ، ورصد العلاقة بين حركة الأوضاع والأفكار السياسية وتطورها في المجتمع وعملية الإبداع الأدبى فيه .

ينقسم العرض الخالى إلى جزأين ، الأول عرض موجز لمحتويات هذه الرسالة العلمية المتميزة - ملتزمين قدر الإمكان ببلغة الباحثة وأسلوبها - والثانى محاولة اجتهادية تهدف إلى تقويم هذا العمل والكشف عن مغامته ومغارمه .

هذه العلاقة تجعل من المسرح ، الفن القادر على انتشال الفرد من ذاتيته ، ومن ثم دفعه إلى الإسهام في الذاتية العامة للمجتمع . أما عن قضية الحرية والصراع من أجلها ، فإن العلاقة بين الحرية والإبداع الفنى وثيقة ، فإذا كان الإبداع الفنى في جوهره حرية ، فهو كذلك حرية من خلال سعيه الدائب إلى خلق عالمه الخاص ، ويستلزم الحرية مطلباً لبقائه واستمراره . إن قضية الحرية هي أكثر القضايا التصاقاً

---

\* عرض نقدى لكتاب نادية أبو غازى ، قضية الحرية في المسرح المصرى المعاصر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ .

بالإبداع الفنى ، لتاريخ الفن تاريخ سعى الإنسان عامة والمبدع بوجه خاص نحو التحرر من القيود والبحث عن مزيد من الحرية .

- وقد مثلت قضية الحرية والصراع من أجلها مطلباً حيوياً وقضية محورية في الواقع المصرى ، على امتداد العصور . ومن تتبع تاريخ مصر وكفاح شعبها ، نستطيع أن نتبين تيارين أساسيين سادا الأوضاع السياسية في مصر منذ العصر الحديث . تيار مقاومة الاستعمار الأجنبى والتبعية السياسية . ويقابل ذلك تيار مقاومة الحكم المطلق والسعى إلى تحقيق نوع من التوازن بين صلاحيات السلطة وحقوق الأفراد وضماناتهم .

وفي الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ كانت قضية الحرية والصراع من أجلها من أهم القضايا التى شهدتها هذه الفترة ، فقد نجح تنظيم الضباط الأحرار فى الوصول إلى السلطة ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، لتبدأ مرحلة جديدة فى تاريخ مصر المعاصرة ، شهدت تغيرات هامة فى بنية المجتمع المصرى ، كما شهدت ضربات رئيسية للنفوذ الاستعمارى ، ليس فى مصر وحدها بل على المستويين العربى والأفريقى ، ولكنها على صعيد آخر شهدت بروز مفهوم جديد للحرية مغاير لذلك المفهوم الذى ظل سائداً طوال تاريخ النضال الديمقراطى للشعب المصرى منذ مطلع القرن الماضى ، كما شهدت تناقضا أو بعض التعارض بين هذا المفهوم للحرية والممارسة الفعلية ، حيث تضيق أو تتسع الفجوة بين الفكر والممارسة تبعاً لتغير الأوضاع السياسية الخارجية والداخلية ، ووضعية السلطة ذات الجذور العسكرية ، بكل ما يعنيه ذلك من لوازم .

من هذه الزاوية ، تحدد الباحثة نقطة الانطلاق التى تشكل اهتمامها بدراسة قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر ، وذلك من خلال استعراض تناول المسرح المصرى لقضية الحرية ، وتتبع مفهوم الحرية بأبعادها المختلفة فى الأعمال المسرحية فى تلك الفترة ، وهدفها أن تصل إلى معرفة تأثير المفاهيم السياسية السائدة فى المجتمع ، وما يطرأ عليها من تحولات ، وتأثير تطور الأوضاع السياسية والممارسة الديمقراطية على

الإبداع الفنى فى مجال المسرح ، وعلى طرح قضية الحرية فى الأعمال المسرحية . كما نناقش الباحثة مدى تعبير هذه الأعمال عن واقع المجتمع المصرى ، وما سادته من ألوان صراع فكرية وسياسية حول هذه القضية بالتجديد .

### المنهج

اختارت الباحثة الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ محالاً زمنياً لبحثها على أساس أن هذه الفترة تشكل مرحلة متميزة سياسياً وفكرياً وفنياً على السواء . وعلى الرغم من أن قضية الحرية قد استمر طرحها بعد سنة ١٩٦٧ ، فإنها قد أخذت أبعاداً جديدة فى نظر الباحثة ، كما اكتسبت مبررات أخرى لطرحها بعد هزيمة ١٩٦٧ ، مما جعل الدراسة تتوقف عند الموسم المسرحى ٦٦/ ١٩٦٧ .

أما أساس اختيار عينة المسرحيات فقد تحدد بأن تكون الأعمال المسرحية التى كتبت وعرضت أثناء الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ ، وقد تم استبعاد الأعمال التى كتبت قبل هذه الفترة أو كتبت فيها ، ولكن لم تعرض خلالها ، واستبعدت الأعمال العربية التى كتبها كتاب غير مصريين حتى لو كانت قد عرضت على المسارح المصرية . وبالمثل استبعدت الأعمال المترجمة والمقتبسة والمعدة عن أعمال أجنبية ، وأيضاً الأعمال المسرحية التى تم إعدادها للمسرح عن روايات لكتاب مصريين والتى لم تكن فى الأصل مكتوبة بوصفها أعمالاً مسرحية . أما المعيار الثانى فهو بروز قضية الحرية فى هذه الأعمال وتفاوت مستوى التعبير الفنى عنها . أما المعيار الثالث فهو أن تكون العينة متميزة - إلى حد كبير - فى طرحها لقضية الحرية ، وأن تكون ممثلة نسبياً للواقع السياسى المعيش فى تلك الفترة .

وركزت الدراسة على عشر مسرحيات<sup>(٢)</sup> ، استخدمت عينة لدراسة الموضوع ، إلى جانب الاستشهاد بعدد أكبر من المسرحيات فى القسم النظرى من الرسالة عند استعراض تطور المسرح المصرى وتناوله لمختلف القضايا والمفاهيم السياسية .

وترى الباحثة أنها راعت مبدأ التكامل المنهجى ، ف فيما يتعلق بتتبع تطور الظاهرة كانت الاستعانة بالمنهج التاريخى من حيث

رجال المسرح وبحبه وجهود الدولة التي أقامت للثقافة بناء تنظيمياً متميزاً ، لكن هناك عوامل سلبية أثرت على مسيرة هذه النهضة ، وتمثلت في غياب قنوات التعبير عن الرأي ومسالك المشاركة السياسية . ومع ذلك ظل المسرح أكثر المنافذ قدرة على مواجهة هذا الأمر بأشكال غير مباشرة .

— هناك علاقة وثيقة بين تغيرات الواقع الاجتماعي والسياسي في اتجاه نهوض الحرية أو انتكاسها ، ومدى نجاح المواسم المسرحية بشكل يمكن رصده وتحليله .

— كان المسرح الأداة الأساسية للتعبير عن الرأي والمشاركة السياسية في ظل محدودية وسائل المشاركة المتاحة ومسالكتها أمام الشعب ..

— كان المسرح أداة لنقد السليبيات وتجييمها أمام المسؤولين والجمهور ، أداة توجيه للنظام ، يرسم له الخطى ، كما ظهر في بداية الخمسينيات في أعمال مثل (السلطان الخائر) و (جمهورية فرحات) ، ويوجهه للطريق الأسلم - وفقاً لوجهة نظر كل كاتب - إذا رأى اعوجاجاً أو انحرافاً عن المسيرة . وقد تباین الكتاب في أغراضهم من النقد ، وتراوحوا من نقد للمحافظة على الإنجازات المحققة إلى نقد قد يصل إلى الدعوة لتغيير الأسس التي تقوم عليها مفاهيم النظام السياسية ، خاصة في قضية الحرية . ولقد كان الاتجاه إلى تأييد النظام أوضح في مرحلة الخمسينيات ، حيث واكب الانتصارات القومية اتجاه لطرح القضية الوطنية في الأعمال المسرحية المشيدة بالإنجازات والمؤيدة لنهج النظام ، وكذلك خطوات التغيير الاجتماعي . أما في الستينيات فكان الميل إلى النقد أوضح ، وقد دفع الكتاب إلى خشبة المسرح الجدل السياسي الدائر حول السلطة في منتصف الستينيات . فتناولوا قضايا محددة من الواقع السياسي ، مثل قضية حرب اليمن التي ظهرت في (الفتى مهراڤ) ، وقضية موقف الشيوعيين وانضمامهم إلى الاتحاد الاشتراكي كما في مسرحيتي (الوافدا) و (الفتى مهراڤ) .

— طرحت قضية الحرية في الأعمال المسرحية بشكل واضح منذ بداية الخمسينيات ، وتطور طرحها بتطور وضع القضية في المجتمع المصري في هذه الفترة . وبعد موسم ١٩٦٤/٦٣ ذروة صعود قضية الحرية على خشبة المسرح ، وكانت لها الصدارة

هو منهج ملائم للدراسات التي تقوم على تتبع التطور التاريخي للظاهرة موضوع الدراسة أي ظاهرة التأثير المتبادل بين الأدب والمفاهيم والقضايا السياسية ، يضاف إلى ذلك منهج دراسة الحالة في رصد المفاهيم السياسية التي سادت المجتمع المصري خلال فترة الدراسة ، وتحليل أبعاد هذه المفاهيم ، مع التركيز في الجزء التطبيقي من الدراسة على مفهوم الحرية وعلاقته بالإنتاج المسرحي خلال فترة الدراسة . واستعانت الباحثة بالمنهج المقارن سواء فيما يتصل بالأساس التاريخي أو الأعمال المسرحية موضوع الدراسة نفسها .

أما عن الأدوات المستخدمة في جمع وتحليل البيانات ، فهي أداة التحليل الكيفي لمضمون الأعمال الأدبية ، والوثائقي السياسية، وخطب قادة النظام السياسي وتصريحاتهم في هذه الفترة .

ویدخل في عداد مصادر بيانات هذه الدراسة عدد من الأحاديث التي تم إجراؤها - بواسطة المقابلة الشخصية أو المراسلة - مع عدد من الكتاب المسرحيين والمسؤولين الذين ارتبطوا بالمسرح في هذه الفترة .

وخلص ما تراه الباحثة أن قضية الحرية مثلت محورا رئيسيا في كثير من الأعمال المسرحية في الستينيات ، إذ أكدت معظم أعمال تلك الحقبة غياب الحرية وافتقارها في المجتمع ، كما ربطت بين هذا الغياب والأوضاع التي سادت في تلك الفترة . ولم تقتصر هذه الأعمال المسرحية على تناول الحرية السياسية وحدها ، وإنما تناولت الحرية بمختلف أبعادها الاجتماعية أو الفكرية أو الدينية وقد ربطت بعض هذه الأعمال بين أبعاد الحرية المختلفة وعبرت عن تداخلها ، كما أبرزت بصورة نقدية الآثار التي ترتبت على غياب الحرية والتناقض بين رفع الحرية شعاراً وفكراً ، والممارسة الفعلية في الواقع .

وفيا لى مجموعة من النتائج الجزئية<sup>(٣)</sup> نحاول استعراضها بإيجاز :

— نهضة مسرحية واضحة تجسدت في غزارة الإنتاج المسرحي ، والتوسع في إنشاء الفرق المسرحية نتيجة عطاء

طوال المواسم التالية حتى ١٩٦٧/٦٦ . ويكشف اتجاه التطور عن التحول التدريجي من النقد المستر إلى الإدانة الصريحة لما يدور من ممارسات تعكس تسلطية النظام السياسي وطبيعته الشمولية .

لم يلجأ الكتاب إلى الأسلوب المباشر في تناولهم لقضية الحرية فيها يتعلق بالأسلوب الفني ، بل اعتمدوا على الأسلوب غير المباشر ، فمنهم من استلهم التراث التاريخي والشعبي ، فأخرج مكتوناته وصاغ من ذخائره ونفاثه أفكاره التي أودعها في أعماله المسرحية ، ومنهم من اتخذ من التجريد إطارا يضمنه آراءه . وكان تجنب الكتاب للأسلوب المباشر تعبيرا عن دواع فنية بالإضافة إلى ظروف الواقع التي لم تكن تتيح للكاتب النقد المباشر خاصة في القضايا السياسية . وجاء أسلوب الطرح ، والإطار الفني للعمل المسرحي ، متمشيا مع مضمون الأعمال المسرحية ، حيث كان الترميز والرمز والاستناد إلى البعدين : الزمني والمكاني في حد ذاته تعبيرا عن غياب الحرية ، وبرهانا على الفكرة التي تملك الكتاب واتضح في أعمالهم ، وهي تأكيد مصادرة الحريات وفي مقدمتها حرية التعبير والرأى .

### الجزء الثاني : العرض النقدي

هناك أربعة عناصر رئيسية توضح قيمة هذا العمل :

( أولا ) الريادة في المنطقة العربية . ولا تظهر هذه الريادة في اختيار الموضوع فحسب ، بل في القدرة على صياغة مبررات هذا الانتقاء ، بالإضافة إلى المعالجة التطبيقية المتميزة كما وكيفا .

( ثانيا ) الوعي المنهجي ، ويظهر في الانطلاق من مقدمات تاريخية لتحديد المفهوم وأبعاده ، ومحاولة الربط بين التنظير والتطبيق ، بالإضافة إلى الإلمام بالشروط الواجب توافرها في الدراسة العلمية ، مثل صياغة فروض محددة المعالم ، وتحديد أسس لاختيار العينة والأدوات ، وضرورة تقسيم البعد العام إلى أبعاد نوعية ، والحرص على تجميع البيانات من مصادر متعددة والتوثيق الدقيق للمعلومات .

( ثالثا ) العناية بالجانب التطبيقي ويتجل ذلك في أمرين : أولهما تمهيدى، ويتمثل في المسح الدقيق للمرحيات الموجودة في تلك الفترة ، وتشكيل تصور عام عن علاقتها بالحرية . والثاني العرض التفصيل للمرحيات المتتفة بوصفها نماذج تطبيقية ، بأسلوب يهتم بتتبع الأفكار المرتبطة بالحرية واستقصاء تجلياتها في العمل المسرحي استقصاء مسهبا .

( رابعا ) تماسك البنية المنطقية الكامنة وراء أسلوب العرض ؛ فالأطر التاريخية والتنظيمية والفكرية تشكل تمهيدا مقبولا للإطار الفني والتطبيقي ، كما يتوفر للباحث الحرص على تلخيص وتجرید الأفكار الأساسية داخل كل فصل والتعليق العام على متضمناتها .

يبقى لنا استعراض الإشكالات الأساسية للبحث ، وهي في نظرنا لا تعكس أوجه قصور بقدر ما تكشف عن ثراء البحث وتعمق قضايا النوعية .

— تنقص الرؤية الإشارة إلى كتابات المفكرين السياسيين رغم ما يمكن أن يتيح ذلك من بلورة مفهوم متكامل للحرية ، كما تنجسد في الواقع المعيش آنذاك .

— طريقة عرض الباحثة لمفهوم الحرية توحى بأنه مفهوم واضح الحدود متميز الأبعاد رغم وعيها بمدى ما يكتنف ذلك من مشاكل حيث يقع القارئ في وهم وضوح الرؤية في البداية ، ولكنه يكتشف بعد ذلك أن الأمر ليس بهذه البساطة . وفيما يلي تفصيل ذلك :

تستعرض الباحثة الفروق بين مفهوم ليبرالي وآخر اشتراكي وثالث إسلامي دون تحليل لأبعاد الحرية المطروحة في الجزء التطبيقي، وهي حرية الرأي والتعبير والحرية الاجتماعية والمشاركة السياسية في علاقتها بهذه المفاهيم . وترى الباحثة في سلاسة أن الغرب قد أفرز مفهوما ليبراليا للحرية في واقعنا المصري ، تصدى له مفهوم إسلامي ، ثم حدث تحول في اتجاه المفهوم الاشتراكي للحرية بعد ١٩٥٢ . وهنا تواجهنا مجموعة من التساؤلات تحتاج إلى إجابات تحليلية تفصيلية منظمة متأنية . ونحن لا ننكر أن بعضها قد تعرضت له الدراسة ولكن

العمل . وهى السعى إلى التحرر الوطنى فى مقابل الممارسة القمعية . وازدهار الواقع الاقتصادى والاجتماعى فى مقابل تردى الواقع السياسى . ووجود المسرحيات لمناوئة لمدارس السلطة فى اتجاهها العام فى مذهب عرضيه عن الجمهور ، وانتفاء الحرية فى مقابل النهضة الفنية ومن ثم المسرحية .

— حاولت الباحثة استكشاف معالم الممارسة السياسية من المسرحيات ، حيث سلّمت مسبقاً بتفشى لقمع بناء على ما عرضته فى الفصل الثانى ونحن نتفق معب حول أسلوبها فى تكوين الأحكام ، خصوصاً حين نسلم أن الكتاب صادفون فى رؤيتهم هذا الواقع دون تحييل لدوافعهم . بالإضافة إلى سعيهم لنقله كما هو داخل مسرحياتهم .

— تناقضت الباحثة عندما تعمدت مع الجزء التطبيقى ، فقد التجرت كثير من مرة إلى استدلالات يمكن أن تكون متعارضة ما لم يقدم عا تفسير ملائم . — بالإضافة إلى محاولة استنتاج النص المسرحى دون غوابط مبدئية<sup>(٤)</sup> ، فالمرشح هنا نسق مفتوح من الرموز والدلالات يمكن أن نعالجها كيفما نشاء . ومواء كان الذنب ذنب الباحثة أو ذنب التخلف المنهجى فى هذا المجال ، فإنه يورطنا ، ومن ثم توضع علامة استفهام أمام بعض النتائج . مثال : رأت الباحثة أن المسرحيات التى تعبر عن وقع اقتصادى اجتماعى مترد . كما يظهر من مشكلاتى الفقر والبطالة . لا علاقة له ، بالواقع آنذاك . لأن أسلوب المعالجة الفنية يظهر أنها تناقش مشكلة الخريات فى ضوء رؤية أشمل من مجرد الالتزام بحرفية الواقع الذى لا يعانى من الفقر والبطالة . بينما رأت فيما يتصل بالمسرحيات التى تعكس الفقر السياسى - المنفصل بالطبع عن الفقر والبطالة - تطابقاً كاملاً بين جو هذه المسرحيات والمناخ السائد فى الواقع آنذاك .

— زعمت الباحثة أنها وظفت منهجاً تكاملياً يستوعب المنهجين التاريخى والمقارن ، ونزعم أن الرؤية الوصفية التى تعرض مضمون المسرحيات وبعض دلالات المعالجة الفنية السطحية التى لا تعكس تحليلاً متعمقاً ، لا تكشف عن منهج مقارن - تاريخى ، إذ يستدعى التكاملاً الكشف عن تحولات المعالجة الفنية لقضية الحرية وعلاقتها بالتحولات السببية مع ربط هذه العلاقة بالجذور التاريخية المسببة لتلك التحولات السياسية

على نحو متعجل ودون تعمق كاف . إلى أى مدى تطابق التحول على المستوى الوثائقي مع التحول على المستوى الواقعى ؟ وما تأثير التيارات الليبرالية والإسلامية على ممارسة المفهوم الاشتراكي للحرية المطروح على المستوى النظرى ؟ هل يرتبط التضمن فى الوثائق السياسية لثورة يوليو على المستوى النظرى ارتباطاً كاملاً بالمفهوم الاشتراكي للحرية ؟ هل يبدو المعنى الأول للحرية أى مقاومة الظلم أو التحرر منفصلاً عن ممارسة الحقوق وهو المعنى الثانى الذى تشير إليه الباحثة ؟ ما موقف كتاب المسرح السياسى فى ضوء انتهاءهم وجدورهم الطبقي من أشكال الحرية داخل الصيغ الليبرالية والإسلامية والاشتراكية ؟ كيف تطورت رؤيتهم وممارساتهم فى هذا الإطار ؟ وما التحولات التى طرأت على رؤيتهم ؟ هل يمكن الحديث فعلاً عن مفهوم إسلامى للحرية له هويته المستقلة استقلالاً كاملاً عن التيارين الليبرالى والاشتراكي ؟ ما طبيعة التداخل بين دعوت الحرية المختلفة التى تستخدمها الباحثة ( وهى الاقتصادية والاجتماعية والوطنية والشخصية والمشاركة السياسية ) وحرية التعبير عن الرأى ؟ وهل يمكن اعتبار الممارسات المضادة للحرية بعداً من أبعادها ؟ هل تتبنى الباحثة التعريفات نفسها المقدمة لبعض المفاهيم فى الوثائق السياسية للثورة مثل مفهوم الحرية الاجتماعية أم ترى المسألة من منظور أشمل ؟

— هذا فيما يتعلق بالمفاهيم على المستوى السياسى . أما على المستوى الفنى فهناك إشكالية أساسية تشغلنا ، وهى جوانب التفرقة والتكامل بين المسرح من حيث هو نص مكتوب ، والمسرح من حيث هو عمل مقدم إلى الجماهير فى علاقتها بقضية الحرية ، خاصة أن الباحثة تتعامل فى الجزء التطبيقى مع المفهوم الأول فقط .

— شددت الباحثة من قبضتها فى الحكم على النظام السياسى وقتها ، فقدمت حكماً متطرفاً مؤداه تميزه بطابع قمعى شامل . ورغم أنها تراه أحياناً يسعى إلى ترك فرصة للحرريات . فإن ذلك كان يرتبط فى نظرها ، بخيوط السلطة من ضياع مكاسبها . وبعض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معها فى هذا الحكم ، فإن الأدلة التى قدمتها ليست كافية . خاصة أنها لم تفسر لنا مجموعة الدلائل الحديثة التى نرى أنها مطروحة على الساحة ومتضمنة فى

والفنية المترابطة<sup>(٩)</sup> ثم استيعاب الكتاب المختلفين في إطار هذا الطرح من خلال المقارنة، وهذا لم يحدث بشكل منظم، هو ظل تناول المسرحيات بوجه عام يقوم على النظر إليها بوصفها أقرب إلى الوثائق السياسية - بشكل صريح أو ضمنى - منها إلى النوع الأدبي . مع رسم ملامح خلفية تاريخية عامة للواقع السياسى المعيش في تلك الفترة .

— أقحمت الباحثة نفسها في قضية الشكل والمضمون على أساس أنها تقوم بمعالجة النصوص معالجة فنية ، ولكن بدا تناولها عاجزا عن استيعاب الجدل الناشئ عن تلك الإشكالية في المجال الأدبي، ومدى تأثير ذلك على الدراسة المنهجية للعلاقة بين الواقع والعمل الأدبي ، ويرجع ذلك إلى نقص الخبرة والمعلومات في هذا المضمار .

— ينطوى تعليق الباحثة على الأسلوب الفنى للمسرحيات إجمالا على إشكالين : الأول ، الحكم على الشيء نفسه حكيم قد يتعارض ما يترتب عليهما تعارضا منطقيًا ، فالأسلوب غير المباشر تعبير عن دواعى فنية، وفي الوقت نفسه يستخدم هذا الأسلوب عندما يضطر الكاتب إلى الالتفاف حول المعنى تغاديا للفهر والتسلط ، بمعنى آخر هناك احتمال مؤداه أن يلجأ الكاتب إلى تجنب الأسلوب غير المباشر في حالة وجود الحرية . وبالتالي قد يتعارض هذا تعارضا منطقيًا مع كون الأسلوب المباشر متعارضا مع الدواعى الفنية .

الثاني : يتعلق بمجاوزة مستوى التخصص في بحث العلاقة بين الواقع السياسى والأدب من حيث مصطلحاته ومعالجة مستوى الحديث عن أسلوب مباشر وآخر غير مباشر ، فالمباشرة أساسا تتعارض والتعبير الفنى الخلاقي .

— لا توجد قاعدة ثابتة تتبعها الباحثة في التحليل الدلالى لرموز العمل الفنى ، فمثلا مسرحية ( المحلل ) لفتحى رضوان نظر إليها على أنها تعبير عن طبيعة المشاركة السياسية ، هذا يدفعنا إلى التسليم بأن أى تصوير لعلاقة اجتماعية داخل مسرحية قد ينطوى في باطنه على دلالة سياسية . وذلك ما لم تكشف عنه الباحثة في بقية المسرحيات .

— أشارت الباحثة إلى مسعاها في الكشف عن علاقة متبادلة بين إبداع المسرحيات والواقع ، ولانرى هذا بوضوح داخل العمل ، فالعلاقة تضى في اتجاه واحد ، وهو تأثير الواقع على الإنتاج الفنى . صحيح أن الباحثة حاولت أن تربط بين نجاح الموسم المسرحى والأحداث التالية ، ولكن تظل أمامنا مشكلة هي أن التناول هنا موجز بشكل مغل ، فما مؤشرات نجاح العمل المسرحى وما نصيب مسرحيات الحرية من العروض في المواسم المختلفة ؟ وكيف تنتظم العلاقة الجدلية بحيث يؤدي تحول الأحداث إلى تغيرات في الأداء المسرحى إبداعا وعرضا بشكل يؤثر على الرأى العام وما يمكن أن يحدث من أحداث ... إلخ .

— الأعمال المتضمنة في الجزء التطبيقي هي الأكثر تميزا في معالجة قضية الحرية، ولكن ما الأسس التي ترجع ذلك ؟ خاصة أن أية مسرحية ذات صلة بالواقع لابد أن نرى فيها بعداً من أبعاد الحرية . ويرتبط اهتمامنا بالإجابة عن هذا السؤال بأن الباحثة أوردت أكثر من عمل لمؤلف واحد واستبعدت أعمال بعض الكتاب من الجزء التطبيقي ، كما حدث مع سعد الدين وهبه وتوفيق الحكيم ، مما يوحي بوضوح محكات إجرائية للاختيار، وفي الوقت نفسه الذى نرى فيه تداخلا بين المعيارين الثانى والثالث لاختيار العينة والغموض الإجرائى لهما . يضاف إلى ذلك عجزنا عن تبين المقصود بالتفاوت في المستوى الفنى الوارد في المعيار الثانى .

— تظهر هذه الأعمال كأنها مقطوعة الجذور ، على نحو يدفع إلى السؤال عن موقعها من الإبداع المسرحى في تلك الفترة وموقعها من الإنتاج المسرحى المميز لكتابتها وعن مسار رؤيتهم التطورية لقضية الحرية ؟ وبالرغم من أن هناك محاولة لمناقشة هذا الأمر في الفصل الخاص بالإطار الفكرى للمسرح المصرى ، فإن المحاولة لم تكتسب تميزا ، وتاهت وسط الخضم السردى المكثف للمسرحيات داخل هذا الفصل بشكل يمحى منه ضياع ملامحه الأساسية .

— حاولت الباحثة رغم كثرة التفاصيل داخل كل فصل أن تقدم ملخصا تجرد فيه الأفكار الأساسية . وهذا توجه منطقي

على أنها قيمة اجتماعية ، ويلاحظ أيضا أن المراجع الأجنبية تقف عند حدود الجزء السياسي فقط . وهذا شيء لافت للنظر ، بالرغم من أن هناك العديد من المراجع التي تناولت علاقة الأدب بالرؤية السياسية ، خاصة تلك المتصلة بتحليل العلاقة بين الأدب والبناء الطبقي وما يفرزه على الصعيد السياسي .

في نهاية هذا العرض لا يسعنا إلا الإشارة بالجهد المقدم من الباحثة في ميدان من أكثر الميادين تعقيدا وصعوبة، ألا وهو مبحث العلاقة بين السياسة والأدب .

وموضوعي في العرض ، ولكن أسلوب الكتابة يشوبه أمران :  
التعميم المفرط أحيانا، والميل إلى استخدام عدد من الصبغ اللغوية الإنشائية التي تتنافى مع الروح العلمية للعمل .

– تخلو الدراسة من أية إشارة – تنطوي على توظيف مقارن – إلى دراسات سابقة عالجت هذا الموضوع أو ما يتصل به ، خاصة أن الحرية ارتبطت بكثير من القضايا التي يمكن أن نجد صدى لها في أعمال أخرى تسمح بوجود إطار جيد للمقارنة، كما لا توجد مراجع في علم اجتماع الأدب رغم أهميتها في هذا المضمار ، خاصة إذا تعاملنا مع الحرية في جانب أساسي منها

## الهوامش :

- (١) هذه الدراسة في الأصل رسالة ماجستير قدمت إلى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية - جامعة القاهرة بعنوان الكتاب نفسه وأجيزت بتقدير ممتاز سنة ١٩٨٤ .
- (٢) المسرحيات هي : ( الوافد ) و ( الدخان ) ليخائيل رومان و ( المحلل ) و ( الجلاء المحكوم عليه بالإعدام ) لفتحى رضوان ، و ( قهوة الملوك ) للطنزى الخولى و ( الفتى مهران ) لعبد الرحمن الشراوى و ( مأساة الحلاج ) لصالح عبد الصبور ( اتفرج يا سلام ) لرشاد رشدى و ( حلاق بغداد ) لآلفريد فرج ( القوافير ) ليوسف ادريس .
- (٣) انظر خاتمة الكتاب من ص ٣٥٧ إلى ص ٣٦٧ .
- (٤) أنظر من أجل مزيد من التفصيل في موضوع الاستطاق : جابر عصفور : ( نقاد نجيب محفوظ : ملاحظات أولية ) ، مجلة ( فصول ) - المجلد الأول ، العدد الثالث ، أبريل ١٩٨١ .
- (٥) أنظر من أجل مزيد من التفصيل في هذا الموضوع : سيد البحراوى : ( البحث عن لؤلؤة المستحيل ) دراسة لقصيدة أمل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن نوح ، الفصل التمهيلي : نحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي . من ص ٧ إلى ص ٣٧ .



# الفكر السياسى

## عند كافافيس

وائل غالى

وخصصت ريسفا الجانب الأكبر من دراستها الغنية لأفكار كافافيس السياسية ، ولم تقف قط عند قيمة أعماله من الناحية الأدبية والفنية ، ولم تظهر ما يتعلق بحساسيته الجمالية ، أو ما يخص البعد النفسى لتكوينه ولوجدانه .

واعتمدت الباحثة على تعريف للسياسة صاغه الشاعر أودن W. H. Auden . يعبر عن توجه كافافيس العام في نظريته إلى السياسة .

والتعريف يعاصر فكر كافافيس حيناً ، ويضرب في جذور الفكر اليونانى القديم حيناً آخر . فالسياسة عنده تضاهى « الفضيلة » بالمعنى السائد في العهد الكلاسيكى والقرن الثامن عشر الثويرى وخصوصاً مونتسكيو ، وتشاكل مفهوم « آلا » ( ١٨٦٨ - ١٩٥١ ) الفيلسوف الفرنسى المعاصر ، كما أورده ضمن كتابه الكلاسيكى شبه المدرسى (مدخل إلى الفلسفة) : إن السياسة علاقة معقدة بين الإنسان والإنسان الآخر . تبادل بينهما وتجارة . ويقوم المجتمع على مجموعة من الأفعال وردود الأفعال وعلى توفيق مركب من علاقات القوى . على أن شاعر الإسكندرية قد أدرك مبكراً أن السياسة ليست على هذا النحو التجريدى الخالص ، وأن عصره يحكمه حكام

أصدرت دار « الآداب الجميلة الفرنسية Les Lettres Francaises ذات المستوى العلمى والأدبى الرفيع ، عام ١٩٨١ ، ضمن مجموعة كتب « السلسلة افلينية الجديدة » كتاباً للباحثة اليونانية مارينارسفا المتخصصة في العلوم السياسية تحت عنوان ( الفكر السياسى عند كافافيس ) وهى الدراسة التى تقدمت بها لنيل دبلوم الدراسات العليا في العلوم السياسية من جامعة القانون والاقتصاد والعلوم الاجتماعية ( جامعة باريس ٢ ) تمهيداً لرسالة الدكتوراه التى تعدها حول الفكر السياسى في المآسى اليونانية القديمة . وهى تشغل الآن منصبا مهماً بالكتب الثقافى التابع للسفارة اليونانية في باريس .

ولكى تقوم بمهمة الحفر في جذور الفكر السياسى عند كافافيس اطلعت الباحثة على نصوص كافافيس نفسها في اللغة اليونانية ، وعولت على جملة من المراجع الأساسية حول الاحتلال البريطانى لمصر ، وحياة كافافيس في مصر ، والشعر اليونانى الحديث ، ومصر الحديثة ، وغيرها من المراجع في اللغة اليونانية والفرنسية والإنجليزية التى تشتمل الأدب والتاريخين القديم والحديث .

ولم يحزن كافافيس قدر حزنه من احتلال أجنى من حضارات متأخرة أو منحلة لبلاده ، فتظهر خيبة أمه ويأسه من مستقبل وطنه .

ومما يولد السامة والضجر في نفس الباحثة اليونانية ، وأنفس العديد من القراء ، كثرة تكرار الناس والكتاب والمفكرين والتقاد لبعض الأحكام المسبقة حول الفكر السياسي عند كافافيس . فهم حينما يطالعون قصائده، تروقه الشخصيات التاريخية ويولعون بالأحداث التاريخية الغريبة والغنية ولا يتحولون عن الظاهر إلى الباطن .

فشعر كافافيس يتسم بالسمات السياسية لا بالسمات التاريخية للمألوفة بمعنى أنه يطابق « بين الأشياء المروية ( المراد من الأشياء المروية الأشياء الجارية أمام العين المجردة ضمن مرحلة تاريخية تبدو أول وهله ضئيلة الأهمية ) وبين الأشياء اللامروية ( المراد من الأشياء اللامروية تلك الأشياء السارية المفعول منذ قديم الأزل حتى اليوم ، ومن بين الأمثلة البنية مثال « الروح الهلينية » ) .

وبالطبع ، ليست هي المرة الأولى التي نطالع فيها تلك الفكرة حول التطابق ، وإنما سبق في اعتقادها بول فاليري وسبق أن قال بها بودلير . وعلى هذا فإدور التطابق بين التاريخ الظاهر من جهة وبين السياسة الباطنة بداخل قصيدة « النوافذ » من جهة أخرى ؟  
نقول القصيدة\* :

« في هذه الغرف المظلمة التي أمضى فيها أياما نقلا ،  
أروح وأغدو باحثا عن النوافذ .  
عندما تفتح نافذة سيكون هذا عزاء ، لكن النوافذ لا أثر لها ، أو أنى غير قادر أن أعثر عليها .  
وربما كان من الأفضل ألا أجدها ، ربما كان النور عذابا جديدا ، من يلدى ، من أشياء جديدة ستظهر » .

تميز عام ١٨٩٦ أثناء كتابة هذه القصيدة بالانهايار الشامل لليونان أمام تركيا في حربها المستمرة .

\* هذه الأبيات وغيرها مما سيرد ذكره من شعر كافافيس مأخوذ عن ترجمة نعيم عطية في كتابه « كافافيس شاعر الإسكندرية » ، القاهرة ١٩٩١ .

فاسدون ، فأثر العودة إلى الزمن الهليني حينما وإلى العهد البيزنطى حينما آخر ، شاعرا بأن السبب في انهيار المجتمع اليونانى الذهبى القديم هو قيام النظم الملكية المستبدية وسياسة القمع التى فرضت على « الحرية اليونانية » إقامة جبيرة داخل النفس ، بمنأى عن شوائك الصراع السياسى والكفاح السياسى .

ودهشت السيدة ريسفا لما قيل حول الشعور الوطنى لدى كافافيس . وكان البعض قد اعتبره شعورا وطنيا حادا مبالغا فيه ، وذهب فى ذلك إلى حد التطرف الشوفى . أما البعض الآخر ، فروج لفكرة غريبة جوهرها أنه يؤمن بشئ اسمه « العنصر اليونانى » تم إطلاقه على نسق النموذج النازى أو الفاشى أو غيرهما من النماذج العنصرية .

والصواب فى تصور ريسفا أن ما يكمن وراء حماسة كافافيس الحقيقية الصادقة الفنية للوطن هو شعوره الدقيق بانحلال الأمة اليونانية . ونستطيع قراءة شعوره الوطنى فى الفلسفة التى جاء بها ايسوقراطيس Isocrate ( ٤٣٦ - ٣٣٨ - قبل الميلاد ) فى عصر الوحدة اليونانية الكبرى . فقال : « إننا نعتبر المرء يونانيا حينما يشاركنا ثقافتنا » .

وبالتالى ، يبدو من العسير أن نرفع رايات العنصرية ، أو العرقية فى وجه كافافيس . ويبدو ذلك خروجا تاما على الموضوع وخروجاً كاملا على جوهر الفكر السياسى عند كافافيس ومضمون إبداعه الفنى والأدبى عموما .

وإذا اطلعنا على أحدث ما أضافته العلوم السياسية الغربية إلى مجال التحليل الدقيق ، سندرك فاصلا واضحا تقيمه تلك العلوم بين الوطنية من جهة ، وبين الشعور الوطنى من جهة أخرى ، وبين التطرف الوطنى والعنصرية من جهة ثالثة .

ففى حال كافافيس يجب أن نأخذ فى الاعتبار أنه كان أحد سكان أطراف البلاد اليونانية الذين يمتازون بروح وطنية قوية وشعور وطنى حاد . أما هذه الخلة فى الشعور الوطنى فيسيها التفوق الثقافى اليونانى على مستوى العالم وتغوق الحضارة اليونانية الموضوعى على كافة الحضارات الأخرى فى زمن من الأزمنة .

الديكتاتوريات القديمة كافة ، وعشق كليوباترا ملكة مصر ونسى روما وأوكسافوس عدوه السياسى ، وتجاهل الإستراتيجية الرومانية الكبرى وعاش فى مملكة وهمية تحتها بنفسه ولنفسه ؛ واقعها الوحيد السيطرة على مصر وفينيقيها والجليل وقبرص .

وصحيح أن أنطونيوس كان يعود من حين إلى آخر إلى إيطاليا ، لكن الإسكندرية كانت قد تحولت فى نظره إلى عاصمة العالم ، فاعتصم أوكسافوس عدوه السياسى المشهور الفرصة ، وانقض على أسطول أنطونيوس فى معركة اكتيوم عام ٣١ قبل الميلاد ، ففقد على أنطونيوس تماما وسيطر على مصر .

والمراد من استلهم شخصية أنطونيوس فى قصائده إبراز الحاكم بعيدا عن الحكم وضياح السلطان بسبب العشق .

وهكذا انتقل كافافيس من « نوافذ » ( ١٨٩٧ ) الذات المعلقة إلى نقد فساد الحكام « عندما تخلصت الآلهة عن أنطونيوس » ( ١٩١٠ ) ، من سلطان « الأنا » المرضى إلى افتتاح الأنا فى مواجهة « السلطان » الحاكم .

ففى قصيدة « إيثاكا » كذلك ، منجد إلى جانب استحضار النموذج الأفلاطونى القديم فى « السياسة » و « النواميس » تركيزا واضحا على عسر الطريق السياسى ، وإيماءة إلى رحلة أفلاطون من أثينا إلى مكان آخر بحثا عن المدينة الفاضلة حتى وصل إلى مصر حيث كبار العلماء آنذاك وتفوق الحضارة المصرية .

« إذا ما شددت الرحال لإيثاكا فلتمن أن يكون الطريق طويلا حافلا بالمغامرات ، مليئا بالمعارف . لا تحس الغيلان والمرء وإله البحر الغاضب فإتاك لن تلقاها فى طريقك مادام فكرك ساميا ، والمناطة الخالصة تفود روحك وجسدك .

واذهب إلى مدائن مصرية كثيرة لتعلم وتعلم من الجهابذة ..

لتكن « إيثاكا » فى فكرك دائما ، والوصول إليها هو مقصدك . ولكن لا تتعجل فى سيرك . الأفضل أن يقوم السفر سنين عديدة وأن تصل إلى الجزيرة عجوزا غنيا بما كسبه من الطريق . لا تتوقع أن تتحرك « إيثاكا » ثراء .

أما النوافذ فترمز إلى افتتاح أفق سياسة عريضة ، وإلى العودة إلى الأحوال الحقة ، وتذكرنا بالطبع بأسطورة الكهف فى « جمهورية » أفلاطون حيث التدرج العسير من أدنى درجات المعرفة الحسية إلى الحق .

كما تشير هزيمة اليونان أمام الأتراك عام ١٨٩٧ فى البينان الفنى للقصيدة على انغلاق الذات الشاعرة على نفسها ، مما يدفعنا إلى تسمية فترة ما قبل ١٩١١ بفترة « التقديس المرضى للأنا » . أما عام ١٩١٠ فيمثل تمثيلا دقيقا لتحول كافافيس من حال الانغلاق الذاتى إلى حال الانفتاح على الآخر . فقد تم سحب القوات الأوروبية من جزيرة كريت فى ٢٧ يونيو ١٩٠٩ ، ورفع العلم اليونانى ، وبدأ تاريخ الاستقلال اليونانى عن السيطرة التركية ، ووسط غضب شعبى كاسح تجاه مهادنة الحكومة الأتينية للقوى الخارجية برز ايلوفير فينيتربلوس Eleuthère Venzèlos زعيما ليبراليا للمقاومة السياسية .

فكتب كافافيس « عندما تخلصت الآلهة عن أنطونيوس » . « عندما تسمع فى منتصف الليل فجأة ، فرقة من المغنين تمر فى الطريق ، غير مرئية بموسيقاها الصاخبة ، بصياحها الذى يصم الأذان ، كف عن أن تتدب حظك الذى ضاع ، وخطط حياتك التى أخفقت ، وأمالك التى أحبطت . دع عنك التوسلات غير المجدية .

كن كمن هو على أعباء الاستعداد من قديم . شجاعا جريئا ودعها . ودع الإسكندرية التى ترحل . وبالأخص ، حذار أن تتدع . لا تقل إن الأمر كان حلما ، وفما فى أذنيك وكذبنا . آمال بالية مثل هذه لا تصنع ، .

والمراد بالطبع من « الفرقة » الإشارة إلى فرقة « ماكوس » وفرقة الآلهة الثانوية التى تبدل حالها وانتقلت إلى صفوف العدو بعد وفاة أنطونيوس .

وتبدو شخصية أنطونيوس طاغية على تخيلة كافافيس فى هذه الفترة ، ذلك أنها رمز تاريخى لنهاية شخصية ساحرة فاتنة على نحو مأساوى أسود ، وهو ثانيا شخصية أنطونيوس وثيقة الصلة بالإسكندرية .

ومن المعروف أن أنطونيوس قد طلب فى عام ٤٢ قبل الميلاد من الإمبراطورية الرومانية السيطرة على الشرق . قصد من خلال ذلك الأساطير والأحلام المألوفة والكوابيس فى قلب

إن كنتم قد هزمت ، فلم يكن الخطأ منكم ويكل إليه وجلال  
أهزكم .

فإذا أراد أهل اليونان أن يفخروا بأعجائهم يوما ، سوف  
يذكرونكم قاتلين هؤلاء بنو قوما ، انظروا إلى أفعالهم .

وحتى عام ١٩٣٢ سيظل الإبداع الشعري عند كافافيس  
محكوما بقاعدة شكوك ما بعد الحرب السابقة بكل ما يحتويه من  
قلق خفي واهتزاز عميق وحيرة قوية في استقرار البناء السياسي  
والاجتماعي اليوناني والمصري والعالمي .

لذلك يستحضر كافافيس نماذج السياسة من الماضي  
المجيد ، وأحداث التاريخ البائد ، وينأى عن مجرى الأحداث  
الدائرة حوله ليستخلص العبر وينحت الرموز ويصوغ الثوابت  
والفكر .

فحينما نتناول « الحقيقة اليونانية » يبدو ضروريا الانتباه إلى  
أمر بالغ الأهمية يخص مولد الدولة اليونانية الحديثة . فقد  
تكونت بعد حرب التحرير ( ١٨٢١ - ١٨٢٧ ) وطرد الاحتلال  
المتتالي لأراض أسماها الاستعمار « الأراضي المضمة » ،  
إشارة إلى الأراضي التي ضمت بعد أن كثر فيها السكان  
اليونانيون ، وبعدم تم فصلها عن دائرة السيطرة العثمانية .

وتميز اليونانيون المشردون عن اليونانيين جميعا بشعور وطني  
يوناني بالغ الحساسية والقوة والوهج ، وكانوا يعيشون منذ  
القرن الماضي حكم « الفكرة اليونانية العظمى » وحمية  
احتضان الدولة اليونانية لكافة التيارات الهلينية .

وبالرغم من موقف كافافيس الذي وقفه ضد التيارات  
اللاعقلانية في السياسة ، وبالرغم من شكوكه وانتقاداته العنيفة  
لفلسفات « الروح اليونانية » ، فقد حمل بداخله شعورا  
محوره : لقد ظلم التاريخ بظلم اليونان وجرحها على طول  
تطورها وعرضه .

عشق الروح اليونانية وفكر بأسلوب عقلاني في الوقت  
نفسه ، فتمزق بين الانحطاط الواقع وبين الازدهار المنقرض .

ولم يندفع كافافيس نحو النظرة العنصرية إلى العالم رغم إيمانه  
بالوحدة الهلينية واستمرارها عبر التاريخ . ولا تعني كلمة

ولفتت الباحثة رسفا أنظار القراء إلى تلك المصادر الأساسية  
التي زودت كافافيس بالمعرفة التاريخية الدقيقة ، فذكرت  
( تاريخ الأمة الهلينية منذ أقدم العصور حتى أيامنا ) للكاتب  
اليوناني قسطنطين بابار بيجوبولوس ( ١٨١٥ - ١٨٦١ ) ،  
وأشارت إلى أن الكتاب قد صدر في خمسة أجزاء من سنة ١٨٦٠  
إلى سنة ١٨٧٤ ، أي أنه قدم في نسق متكامل الوحدة التاريخية  
للأمة اليونانية . ذلك أن القضية الوطنية كانت تحتل في القرن  
التاسع عشر مركز المسم الثقافي والسياسي الأول عند الشعب  
اليوناني ، ولم يكن هناك أمر آخر يعنى اليونانيين سوى استرداد  
الأراضي المحتلة واستعادة المملكة الهلينية . كذلك لم تكن  
« المسألة اليونانية » منذ مولد المملكة اليونانية حتى الحرب  
العالمية الأولى سوى فصل من فصول كتاب « المسألة الشرقية » ،  
ألفه الصراع الدائر بين بريطانيا والغرب من جهة وبين روسيا  
من جهة ثانية . أما بريطانيا العظمى وموقفها من مسألة الشرق  
فكان أساس السياسة الخارجية اليونانية نتيجة سيطرة بريطانيا  
على أرجاء حوض البحر الأبيض المتوسط كافة منذ مستهل  
القرن التاسع عشر ، وتحكمها شبه المطلق في مجرى الاقتصاد  
اليوناني عبر اللجنة الدولية لمراقبة الشؤون المالية اليونانية .

على أنه ظهرت نهضة وطنية كبرى ، وولدت المقاومة  
البulgارية المجاورة ، وتفاقت انتفاضة جزر الكريت التي تم  
ضمها إلى اليونان عام ١٩٠٨ رغم أنف بريطانيا وغيرها من  
القوى الأوروبية الكبرى ، وتمرد شعب أثينا عام ١٩٠٩ ضد  
سلطة القصر . ثم توج وصول « اليوفير فينيذيلوس » إلى رأس  
السلطة في البلاد العاصفة الجارية منذ مطلع القرن لتطهير الحياة  
السياسية من الفساد .

وما لبث أن عاد الملك إلى مركز السلطة بعد فشل  
الانتخابات العامة الحرة في ١٩٢٠ ، وتحل الحلفاء عن اليونان  
إثر هزيمة الجيش في ١٩٢١ في معركة آسيا الصغرى ، على نحو  
أعنف من هزيمة ١٨٩٧ أمام الأتراك .

فكتب كافافيس : ( أولئك الذين حاربوا من أجل الوحدة  
الأثينية ) :

« يا أيها الشجعان الذين حاربوا دون أن يخشوا أولئك  
الذين خرجوا من كل الحروب متصرين ولا تتريب عليكم

إلى الإسكندرية حيث البيئة الثقافية والسياسية المفتحة على الأجناس والأعراق والطوائف والأديان والمذاهب كافة ، وعلى كبريات المشاكل الدولية ، وكانت الإسكندرية هلينية على نحو من الأنحاء ، متنوعة الجاليات ومبنية على نسق شديد الفريدة ، تحكمها حضارة السوق الواحد والاقتصاد العالمى الواحد .

ومن جانب آخر ، ظل شاعر الإسكندرية تحت سيطرة الشعور الحاد بانحطاط الأوضاع وبهشاشة الإمبراطوريات من الأثينية إلى الفارسية والرومانية والبيزنطية والعثمانية . كما ظل يتأمل زوال الدولة المقدونية وانقراض النظم الملكية الهلينية وضياح إسبارطة . فكتب عام ١٩٨٩ ( الصراع البحرى ) ، تلك القصيدة التى يشعر فيها بأن أية سياسة إمبريالية تقضى بالضرورة إلى كارثة مجتمعية شاملة ، كما يبين ذلك من خلال ما آلت إليه هزيمة الفرس عام ٤٨٠ قبل الميلاد وما جاء فى مسرحية ( الفرس ) لإسخيلوس ، أحد أعظم شعراء التراجيديات اليونانية القديمة . كذلك فى مقدورنا استقراء الفكرة نفسها من ( معركة مينيسيا ) عام (١٩١٥) حيث يومئ إلى سبب زوال الدولة المقدونية على يد الملك المقدونى فيليب .

« يلعب الترد هذه الليلة ، ويطلب التسليحة .  
على المائدة ، ضعوا وردا مثيرا . فعادوا لو كان أنتيونس  
الملك السورى فى مينيسيا قد انهزم ؟ يقولون إن جزءا كبيرا  
من جيشه سحق ، ربما كانوا يبالغون فى ذلك قليلا ، فليس  
بالإمكان أن يكون ذلك كله صحيحا . ولتأمل فى ذلك ،  
فهم وإن كانوا غير موالين لنا ، يتنمون إلى شعبنا .

بالطبع ، لن يؤجل فيليب الاحتفال .  
فمهما كان قد مضى فى حياة قاسية . إلا أنه احتفظ بشيء  
طيب ، ذاكرة « صاحبة » . ولكن بذكر كيف أكتفى أهل  
سوريا بالبيكاه ، عندما تلقت مقدونية ، الوطن الأم فى  
الحرب من قبل ، شر هزيمة وتحطمت .

إلى العشاء أيها العبيد أضيئوا الشريات واعزفوا  
الموسيقى » .

وكانت مينيسيا مدينة يونانية موقعها اسيا الصغرى على مرمى  
حجر من المكان الذى انتصر فيه الرومان سنة ١٩١ قبل الميلاد  
على ملك سوريا ، وابتدأوا منذ ذلك الحين السيادة المطلقة على

« النوع » فى شعره « العنصر » وإنما نعى « الأمة » ، كما  
استخدمها الشاعر ريجاس فيليستينيلس ( ١٧٥٧ - ١٧٩٨ ) ،  
وكل عصر التنوير اليونانى للدلالة على ضرورة تحرير كافة  
الشعوب هل وجه الأرض ، لا الشعب اليونانى وحده . وخير  
إشارة إلى هذه النزعة الإنسانية العامة نجدها فى قصيدة عنوانها  
( فى عام ٢٠٠ قبل الميلاد ) :

« من هذه الحملة اليونانية الشاملة ، المتصورة ،  
الباهرة ، التى طبقت شهرتها الأفاق ولم يدان أى نصر فى  
الشهرة نصرها .

من هذه الحملة التى لم يسبق لها مثيل ، خرجنا نحن  
السكندريين ، مع أهل أنطاكية وروبع الشام وعديد غيرها  
من يونانى مصر وسورية وأولئك الذين فى بلاد الفرس  
وميدبه وسائر الآخرين كلهم .

أخرجنا عالمنا اليونانى الجديد شامحا بأفاليبتنا الواسعة  
وأنسطتنا المتنوعة ونحررنا الفكرى ، ولفتنا اليونانية الواحدة  
التي حملناها حتى ماكربيا بل وإلى الهند نقلناها » .

ولا نعى الدعوة إلى بناء « العالم اليونانى الجديد » العودة إلى  
العالم القديم أو إلى العصر الكلاسيكى ، حيث كانت اليونان  
مفككة إلى عدة دويلات تسودها الروح الإقليمية الانفصالية .  
وليست « الأنشطة المتنوعة » المؤسسة على قاعدة التحرر  
الفكرى سوى الإشارة إلى بناء مجتمع تنسجه كافة التيارات  
والآراء والمؤثرات التى تجاوزت باللغة اليونانية ، اللغة العالمية  
المشتركة المقبلة .

ومن هنا الاقتراب الشديد لمفهوم كافايس من تصور ISO-  
crate ، ونظرنه إلى السيادة اليونانية على الكون : « نعتبر المرء  
يونانيا حينما يشاركنا ثقافتنا ، أى أن المعيار هو القرابة الثقافية أو  
الروحية ، لا قرابة الدم أو قرابة العنصر أو الانتهاء العرقى .

وليست مصادفة أن يمتلك كافايس مفهوما ثقافيا لا عنصريا  
لسيادة اليونان على العالم .

مصادفة كذلك ألا يكون من دعاة المركزية الهلينية التى هى  
أقرب إلى الوطنية الضيقة ، أشبه ما تكون بالشوفينية والتطرف  
العرقى . فقد عاش فترات التكوين الأولى فى إنجلترا ثم رحل

واستاء شاعر الإسكندرية من عجز الملوك الخونة ووصوهم إلى حد السفر « سيرا » على الأقدام ، كما تقول قصيدة « أوجه استياء الملك السورى » :

« استاء ديتريوس ، الملك السورى ، عندما بلغه أن أحد الملوك البطالسة وصل إلى روما في حالة يرثى لها ، سائرا على قدميه ، رث الثياب وغير مصطحب من الخدم سوى أربعة .

سوف تضحي الأسرة المالكة بأسرها لأجل هذا ، مضفة للأفواه في روما ومثارا لسخرية لا ينضب هناك معيها . يعرف الملك السورى جيدا أنهم جميعا أصبحوا خداسا للرومان ورمز إشارتهم ، يخلفونهم عن عروشهم حينما يحلو لهم . هذا يعرفه أيضا .

وبالطبع لا يستثنى كافافيس حال مصر قبل الاستقلال من هذا التوجه العام لخدمة الأجنبي .

وربما تكون هناك محاور عديدة مضمرة أو صريحة حول علاقة المثقف بسلطات مختلفة كسلطة الرأى العام ، أو السلطة الدينية أو سلطة الأب والرجل والمعلم أو سلطة القيم الشائعة والأعراف السائدة والتقاليد والعادات ، أما كافافيس فيحدد مفهوما لعلاقة المثقف بالسلطة من وجهة نظر ثنائية البنية تتعلق في الحالين بسلطة استئناك .

فعل الحاكم أولا أن يصون حقوق المواطن ويضمنها ويحترمها . وإذا أردنا العودة إلى شعر كافافيس رجعنا إلى قصيدة « خصائص » ( ١٨٩٥ ) .

وعليه ثانيا ألا يتحول إلى طاغية كما يبدو ذلك في قصيدة ( مرزبة ) التي كتبها في يوليو ١٩٠٥ ونشرها في يونيو ١٩١٠ ، عام التغير الحاسم في حياة كافافيس الشعرية ، حيث عاد إلى أصول الفكر اليوناني وصور الديمقراطية على أنها نظام عظيم يشارك فيه الناس مباشرة في صناعة القرار السياسى والدبلوماسى ، تماما كما يحق لهم المشاركة في التمثيل المسرحى والفوز بالجوائز الثقافية الكبرى .

لذلك ، كان كافافيس صاحب حس سياسى رفيع المستوى حاد البصيرة ، لكنه لم يبلور رؤية سياسية واضحة تمام الوضوح

الشرق الهليني ، وهو الأمر الذى لم يره فليبي المقدون ، المسند ، صاحب البصيرة الضيقة ، واخذ العجيب ، واللامبالاة الكاملة ، مما كانت تعنيه معركة مينييا من حرب من أجل بقاء الروح الهلينية .

ومن ناحية أخرى ، كان كافافيس في شبابه في حيرة دائمة بين مصر وإنجلترا وتركيا واليونان ، فقد كان يتردد على بورصة القطن ، حيث أصداء الأزمات العالمية وتأثيرها في مجرى الأسعار ، واكتشف القواسم المشتركة بين « السلام » بالمفهوم البريطانى وبين « السلام » بالمعنى الرومانى ، ولاحظ بجلاء تفكيك الخلافة العثمانية وفشل الجهود المبذولة من قبل الملوك التابعين في سبيل الحرية والممارسة الحرة لسيادتهم وتحسين سيادة البلاد . ومثل هؤلاء الملوك الملك ديتريوس سوتيروس ( ١٦٢ - ١٥٠ قبل الميلاد ) حفيد انتيوخوس الثالث الأكبر الذى قتل على أيدي الرومان في معركة مينييا عام ١٩٠ قبل الميلاد . أيضا ابن الملك فيليبوتور ، وريث التاج السورى ، طرد من الحكم لصالح حفنة من المغامرين المنتهزين بالروح السلفية . تقول القصيدة التي تحمل اسمه ( عن ديتريوس سوتيروس ) ( ١٦٢ - ١٥٠ قبل الميلاد ) :

« خاب أمله في كل ما يريده .

كثيرا ما تخيل نفسه ينجز أعمالا جساما ، تنهى الذى ذاقته بلاده منذ معركة الهزيمة . تخيل نفسه ، وقد أعاد سوريا من جديد دولة ذات نفوذ ، بجيوشها ، وأساطيلها وثرواتها وبقلعها الضخام » .

( ثم يرى الشاعر حلم بإعادة إمبراطورية بيزنطية يقودها حاكم يونانى :

« وقد عانى في روما كثيرا ، وذاق كؤوس المرارة كلما لمس في أحاديث الندامى رغم أدبهم الجم ، وبالغ رقتهم نحوه ، إذ كان شابا من أسرة كبيرة ، ابنا للملك السورى فيليبوتور - كما لمس ، رغم هذا ، شعورا خفيا بالاحتقار للأسر المالكة اليونانية على الدوام يؤكدون أن دولتها زالت وما عاد ملوكها صالحين لشئ جاد ، بل صاروا حتى عن الإمساك بمقاليدهم الحكم عاجزين » .

الأسف المر ، وشكلاً من أشكال الوعي بالعجز ، وبالتالي جعله يقتحم غمار الحياة السياسية العملية بل اعتزل تماماً الحياة السياسية بكافة مستوياتها وصراعاتها . ولم يرقى السلطة وسيلة لتحقيق أحلامه الاجتماعية . كما أنه لم يفكر قط في ارتقاء المناصب السياسية أو الوزارية .

على أنه واجه الإدارة الاستعمارية البريطانية في مصر ، وكتب قصيدة لم تنشر بعد في اللغة الفرنسية أو العربية عنوانها ( ٢٧ يونيه ١٩٠٦ الساعة الثانية بعد الظهر ) يروى فيها قصة أم تبكى ابنها بعد أن قرر المستعمرون إعدامه . كذلك تشير قصيدة ( إيميليانوس مونائى ، السكندرية ٦٢٨ - ٦٥٥ ميلادية ) إلى واقع الحياة المصرية في ذلك الوقت .

« بكلام ونظائر ، وأنا يدي سأضع لنفسى درعا فانقا أواجه به الأشرار دون أن يتأبى منهم خوف أو خواري . سيريدون الإضرار بي ، ولكن ما من أحد يقربني ، سيعرف أين تكمن جراحي وأين نقاط الضعف تحت درع الخداع الذي أرتديه .

بهذا راح المياليانوس مونائى يتخاخر ، ترى هل صنع هذا الدرع لنفسه حقاً واحتمى به ، إنه لم يرنده طويلاً ، على أى حال ، قضى السابعة والعشرين من عمره أدركته المنية في صقلية ،

وشغلت قضية التبعية السياسية لقوى خارجية مركز اهتمام كافافيس وفكره السياسي ، فقد كتب قصيدة ( ديماراتوس ) في أغسطس ١٩٠٤ وأعاد صياغتها في نوفمبر ١٩١١ ثم نشرها في سبتمبر ١٩٢١ . هذا مطلعها :

« شخصية ديماراتوس » كانت الموضوع الذي اقترحه عليه بورفير يوس للمحاضرة وقد أوجز السفسطائي الشاب موضوعه فيما يلي ( مرزعا أن يعود إليه بمزيد من التفصيل في أطروحة قادمة ) .

« في البداية ، انضم إلى حاشية الملك ذاريوس ، ويسير بعده إلى حاشية الملك كسيرليس ، الذي هو الآن في معيته يرافقه في حملته .

أخيراً سوف يرد إلى ديماراتوس اعتباره .  
لحقه ظلم كبير . كان ابناً لأريستون . وبالعالم ، رشا

أو فلسفة سياسية محددة المعالم أو العناصر أو القوالب . ولم يصغ نظرية في السياسة مبنية بناء متماسكاً مكتملاً ، فقط اعتبر الرؤية القدرية للكون رؤية مرفوضة رفضاً مسبقاً واضحاً ، هذا الرفض المسبق من أسس « حسه » السياسي المرفف .

وهو رفض أشار إليه في قصيدة ( الذى أقدم على الرفض الحاسم ) ، لا ليوميء إلى السلبية الكاملة بل إلى ضرورة اتخاذ الموقف ؛ لأن الآلهة قد تخلت عن الإنسان إلى غير رجوع كما تقول قصيدة ( عندما تخلت الآلهة عن أنطونيوس ) . أما قصيدة ( الذى أقدم على الرفض الحاسم ) فتقول :

« يأتى يوم على الناس عليهم فيه أن يتخذوا القرار الحاسم ، فيقولوا « نعم » ويقولوا « لا » والمراء الذى تكون « نعم » جاهزة في أعماقه يبرز توا . وإذ يقضوها يمضى في طريق الشرق مؤمناً .

ومن يقول « لا » لا يتدم . ولو سئل ثانية لقال « لا » من جديد ولكن ذلك الرفض ، مع صوابه يهدمه طوال حياته .

يقول كافافيس « لا » بحسم للسلطة في حند ذاتها ، وللسلطة الاستبدادية من حيث الجوهر ، وللعدوان الخارجى من حيث المبدأ ، مما يوضح مفهومه في العدالة .

فالعدالة عنده شديدة العمومية تشمل « هارمونية » الكون وقوانين الميكانيكا السماوية اليونانية القديمة وضرورة ضم قبرص إلى اليونان ( ١٨٩٦ ) وطلب إعادة الأثار اليونانية إلى البلاد ( ١٨٩١ ) واسترداد الأمة المصرية لسيادتها والفلاح المصرى لحرية .

وقد ترجم دفاعه عن العدالة الاجتماعية أو العدل الاجتماعى بين ١٩٠٩ وبين ١٩١٨ بتفرغه الكامل لمجلتين كانتا تصدران في الإسكندرية تحت عنوان « جرائمات » ( الأداب ) و« ديتازويه » ( الحياة الجديدة ) تحت إشراف جورج سكليسروس مؤلف ( مشكلتنا الاجتماعية ) ( ١٩٠٧ ) و ( مشكلات اهلينية المعاصرة ) ( ١٩١٩ ) أحد قادة الإيديولوجيا الاشتراكية آنذاك .

ولم يتجاوز الشاعر حدود هاتين المجلتين إلى العمل السياسى المباشر لتطبيق فكره الاشتراكى ، مما أثار عنده نوعاً من أنواع

الشعوب بمجرى الأمور ولا يبالون بالشفافية بينهم وبين الناس .

تذكرنا الباحثة بقصيدة ( عام ٣١ قبل الميلاد في الإسكندرية ) المنشورة في ١٩٢٤ والمكتوبة قبل ذلك التاريخ عام ١٩١٧ :

« وصل البائع الجوال من قرية على مشارف المدينة وفي الشوارع راح يشادى على « بخور » و « زيتون » عمتاز و « عطور للشعر » و « لبان » .

ولكن أن للضحيج وضخ الموسيقىات والمواكب أن يتيح لأحد سماع نداءات البائع الجوال .

الجموع تدفعه بالمناكب . تحرفه في طريقها . تلقى به أرضا . وإذا تطبق عليه الحيرة يتهمى به الأمر أن يسأل مرتبكا ما معنى هذا الجنون الذى يجرى هنا ويلقى واحد من الجموع إليه بدوره الأكدوية الضخمة التى روجها القصر :

إن أنطونيوس يمشى هناك فى اليونان من نصر إلى نصر .

وبالطبع أوكتاف هو الذى انتصر أمام أنطونيوس وكليوباترا التى ذهبت إلى حد ترتيب عودة احتفالية إلى بلادها . ولخذه أنصار أنطونيوس أنفسهم والشعب حينما عادوا وأعلنوا على الملأ انتصارهم الوهمى فى معركة اكتيوم . ذلك أن الحكومة التابعة والسياسات التابعة لا تجذب سوى المنافقين .

فتقول قصيدة غير منشورة كتبت فى يونيه عام ١٩١٧ تحت عنوان ( العيد الكبير عند سوسيبيوس ) .

« ... يتوجب علينا جميعا أن نعود من جديد إلى مناوراتنا ومؤامراتنا لكى نستعيد صراعتنا السياسى الملء » .

أما قصيدة « من مدرسة الفيلسوف المشهور » ( ١٩٣١ ) فتبدو أكثر وضوحا فى الإشارة إلى استياء كافافيس من التبعية فى الحكم :

« ... كان الأحكام أحق ، وأولئك من حوله دعى رسمية بوجوه جهمة » .

فاختباء والمحتالون والنصابون والمنافقون والمخادعون والكذابين وعديمو الشرف والكلمة ، هم جنود الحكم التابع ،

خصومه العرافين ولم يكفهم أن حرموه من ملك أبيه ، وإذا عندما رضخ وانصاع لهم ، مقرر أن يمينا فى صبر وأناة مثل مواطن عادى ، شتموه أيضا أمام الناس وحرقوا من شأنه فى المهرجان . ولهذا ، فهو يتخذ كسيركيس بحماسة ، فمع الجيش الفارسى سوف يعود إلى سبارطة .

وإذا أصبح ملكا مثلما كان فى سالف الأوان ، سوف يطرد ذلك التذلل ليوتخديديس قورا ، وسوف يعرضه أمام الملأ لأشد الإهانات . ويمضى أيامه مقعرا بالقلق مقدما للفرس نصائحه شارحا لهم ماذا يجب أن يفعلوا لغزو اليونان .

وفى موضع آخر ، فى قصيدة ( حب الهلينية ) التى كتبها فى يوليو ١٩٠٦ ونشرها فى أبريل ١٩١٢ يعاود كافافيس النقد الصريح والساحر للأنظمة التابعة وتأثيرها على نفوس الناس فى ظل السيطرة الرومانية .

« واحرص على التأكد من أن النقش على الحجر قد أتى بمهارة ، وأن التعبير على الوجوه رصين ومهاب . وأفضل أن يكون التاج طيعيا بعض الشيء ، لا أحب ذلك النوع من التيجان المألوف فى ممالك آسيا الغربية .

يجب أن تكون الكتابة اليونانية كالمتعاد . لا مبالغات أو إطرآت طنانة ، لا تريد أن يأخذ حاكم الولاية الأمر على محمل سىء ، فهو على الدوام يتشمم ويبحث إلى روما بالتقارير - ولكن العبارة يجب أن تصف بالطبع كرما استحقه .

وأهيب بك أن تحرص قبل كل شىء ( وإن استحلفك بالله لا تدعهم ينسون ذلك ) أن يضموا « الملك » و « المخلص » - وأن يضموا لقب « عجب للهلينية » وذلك بأحرف رشيقة .

والآن لا تحاول أن تمارس على ذكائك بأسئلة مثل « وأين هم الهلينيون ؟ » أو « أى هلينية بقيت هنا على مشارف زاغروس أو هناك فيما بعد الفرات ؟ »

إن العديدين غيرى ، ممن هم أكثر منا بربرية اختاروا أن يكتبوا أسماهم مقرونة بذلك ، فما الضير لو نكتبه هكذا نحن أيضا » .

وعن اللعبة السياسية وراء الكواليس ، يرى كافافيس أنه غالبا مالا يكثر الحكام للحقيقة ولا يعبأون بمصارحة



أما أولئك الذين لا يتفكرون من موقع إلى آخر فلا يرتقون المناصب العامة ولا يفوزون بأى حال من الأحوال برضى الحاكم ، هكذا يحسد كافافيس .

ومن بين القصائد التي ترمي إلى موقف كافافيس هذا من تفاهة السلطة وهشاشتها قصيدة ( الملك ديمتريوس ) التي كتبها في أغسطس ١٩٠٠ ونشرها عام ١٩٠٦ ، مستلهما فيها شخصية ديمتريوس بوليورخيتيس ملك مقدونيا المخلوع عن العرش عام ٢٩٤ قبل الميلاد لعدم اكتراثه بالملك ، فراح يلجع بالإضافة إلى عرشه جلبابه الموشى بالذهب ، وألقى بخفه القرمزى ليرتدى مسرعا ثوبا بسيطا تأهبا للرحيل بمنأى عن السلطة .

وفي « ملوك الاسكندرية » إيماء واضحة إلى تفاهة السلطة وسطحياتها ؛ فقد كان أهل الإسكندرية ، كما يقول كافافيس ، يدركون أن مراسم تنويع أبناء كليوباترا « أقوال في تمثيلية ، ويعرفون كم هي جوفاء .

الدلالة نفسها نستطيع استقراءها من « نهاية نيرون » التي كتبها في ديسمبر ١٩١٥ ونشرها على وجه التقريب في مايو ١٩١٨ . فقد كانت أيام إقامته بعيدا عن روما أيام متعة كلها في المسارح والحدائق والملاعب والأجساد العارية وأمسيات مدينة أخياس ، بينما راح ملك إسبانيا يدرب جيشه ويجمعه للانقضاض على نيرون .

ويستخلص كافافيس من تلك التجارب الفنية قانونا عاما ؛ يفيد أن الإنسان ينزلق في السلطة مهما كانت هذه السلطة ، ضعيفة أو مغتصبة أو طاغية .

لكن استخلاص كافافيس لبعض القوانين لا يدل في حد ذاته على أننا نستطيع أن نؤطر فكره السياسى ضمن صورة دقيقة محكمة تمام الأحكام محددة تمام التحديد .

بل الأقرب للدقة أن نتحدث عن « الحس » السياسى أو « الحساسية » السياسية عند كافافيس ، ومن العسير جدا أن نقول إن لديه « أفكارا » سياسية .

فهو ، كأي مواطن يوناني شريف ، يفكر في مصير الأمة وعظمة اليونان القديمة والسكندرية والوسيطة . ومن البديهي أن تعنيه قضية الهلينية والهزائم المتتالية والانحطاط الختمى للنظم الملكية وزوال الإمبراطورية البيزنطية وتراجع اليونان إلى مجرد دولة بلقانية صغيرة .

غير أن كافافيس يتميز عن غيره من الكتاب اليونانيين وغير اليونانيين ، المعاصرين له والسابقين عليه ، بأنه لم يناصر فكرة المركزية .

إن كافافيس ابن القسطنطينية عاصمة بيزنطة القديمة والإمبراطورية المترامية الأطراف والأعراق والأعراف والمذاهب والطوائف والأديان واللغات والأجناس والثقافات .

كذلك هو ابن الإسكندرية ، مركز من مراكز الحضارة الهلينية الساحرة ، وجزء لا يتجزأ من الثقافة الإنجليزية .

وتتميز شاعر الإسكندرية بقدرة عالية المستوى على ربط اليونان بسباق حوض البحر الأبيض المتوسط . ويربط بينهما وبين حركة التطور العالمى .

وينطبق أخيرا عليه قوله هو نفسه بأن « الحكماء يبصرون ما هو وشيك الحدوث » ( ١٩١٥ ) .

فهو سينسى بمعنى إدراكه الحدسى بما هو وشيك الحدوث ، وبصيرته الثاقبة لمستقبل الأمور المعروجة بعمل شاق ودراسة طويلة وفيهم متعقل وتأمل عميق .

## مقاربة سردية

### لرواية ( يحدث في مصر الآن )

عرض : عبد النبي ذاكر\*

سنحاول في عجلة - نرجو أن تكون غير مخلة - عرض أهم القضايا والطروحات التي تناولتها الباحثة الطاهري بديعة في رسالتها لنيل دكتوراه السلك الثالث من جامعة السوربون الجديدة ( باريس III ) ، وذلك في موضوع : « محاولة تحليل رواية : يحدث في مصر الآن ، ليوسف القعيد ، ( السرد ، الزمن ، الفضاء ، الشخص ) » . ( ١٩٨٧ - ١٩٨٨ ) .

إلى مطارحة مكونات أربعة : السرد والزمن والفضاء والشخص .

وقبل عرض هذه المستويات ، التي هي أصلاً متداخلة ومتراصة والمعنى يخترقها كلها في وحدتها ، لا بأس من التعريف بيوسف القعيد صاحب رواية ( يحدث في مصر الآن ) التي صدرت بالقاهرة سنة ١٩٧٧ .

القعيد كاتب مصري من مواليد سنة ١٩٤٤ بالضهرية بمحافظة البحيرة . وهو من جيل الستينيات ، المسمى الجيل الجديد ، أي جيل ما بعد حرب ١٩٦٧ . أول عمل رواثي له صدر بالقاهرة سنة ١٩٦٩ تحت عنوان ( الجداد ) . ثم ( أخبار عزة المنسي ) بالقاهرة سنة ١٩٧٨ . وله ( الحرب في مصر ) الصادرة ببيروت سنة ١٩٧٨ . و ( شكرا المصري الفصيح ) ذات الأجزاء الثلاثة :

الجزء الأول : ( نوم الأغنياء ) القاهرة . ١٩٨١ ، الجزء

وقد أشارت الدراسة في مدخل رسالتها إلى أن المظهر السردى نادراً ما احتفى به الشعريون والنقاد العرب . ومن شأن هذا المظهر أن يبين لنا كيف يقول النص ما يقوله . ولن يتأتى ذلك ، بطبيعة الحال ، إلا بالتركيز على النص وتأويله في حد ذاته ، لضبط معناه أو دلالاته ، بعيداً عن الاحتماء بالسياق السوسيو - سياسى للعصر ، وغيره من المكونات غير النصية .

ولضبط معنى النص لجأت الباحثة إلى دراسة شكل ومضمون متنها . وهكذا ، فإن تحليلها لن يكون بنيوياً صرفاً ، مثلما لن يتغرز في حقل تعداد الثيمات . إيماناً منها بأهمية وجدوى المقاربة التكاملية التي تراعى النص في كليته ووحدته الدينامية .

فلتقوم تأثير الرواية المدروسة ، ألحت الدراسة أولاً على فهم كيفية انبثاقها ، أي دراسة كيفية « القول » من خلال تفكيك التقنيات التي تحكمه . وهو ما أفضى بالاستاذة بديعة

الثانى : ( المزداد ) : القاهرة ١٩٨٢ . الجزء الثالث : ( ارق الاغنياء )

هذا عدا العديد من مجموعات القصصية :

( أيام الجفاف ) القاهرة ، ١٩٧٣ . ( فى الأسبوع سبعة أيام ) القاهرة ، ١٩٧٥ . ( تجفيف الدموع ) القاهرة ، ١٩٨٢ . ( حكاية الزمن الغريب ) ، بغداد ، ١٩٨٢ . ( قصص من بلاد الفقراء ) ، ١٩٨٥ .

أما عن روايته ( يحدث فى مصر الآن ) فتتلخص وقائعها فى قرية الضهرية غداة زيارة الرئيس الأمريكى نيكسون ، التى اعتقد أنها مفتاح الرخاء . فتم الإعلان أن النساء الحوامل هن اللواتى سيستقدن من هذه الزيارة ، فكان أن أوهم أحد الفلاحين طبيب القرية بحمل زوجته ، ولما اكتشف أمره سجن وعذب وقتل . ويتقاطب أحداث الرواية محوران : محور ما قبل الزيارة ونيل المساعدة الأمريكية ، ومحور ما بعد الزيارة .

بعد هذا التقديم تطرقت الباحثة فى الفصل الأول إلى المكون الأول للعمل الروائى ، الذى هو السرد . فالحكاية تقدم عبر هذا الأخير . إلا أن المحكى ( Récit ) ليس تقديمياً بريئاً للأحداث ، لذا ينبغى أن تتم معالجة طريقة حكى القصة ، أى حماية آليات السرد ، عبر تجاوز تخوم المفوظ ( énoncé ) . بغية الإجابة عن تساؤلين جوهريين هما :

١ - من يتكلم فى المحكى وكيف يتكلم ؟

٢ - حاثاتير التحول فى المستويات السردية على

مجموع الحكاية ؟

وبتطبيق هذه المسلكية ، تبين أن يوسف القعيد قد حطم خطية السرد - مثلما حطم خطية الزمن - فأنت روايته ( يحدث فى مصر الآن ) عبارة عن مقاطع متناثرة ، على شكل تسجيلات وشهادات وتقارير يكمل بعضها البعض . إنها استراتيجية خطابية لعبت دور فضح الخفى ( التزوير ، الخيانة ، وضعية المسؤولين وحالتهم أمام حدث زيارة نيكسون المرتقبة ) عبر طفو المتجلى ( موت فلاح ) . وهكذا كانت تتدخل معلومات السارد الرئيسى الذى تم فصله عن السارد - الكاتب عبر خدعة الكتابة ، لإبلاغ الحقيقة المضادة والمنافية لمعلومات الشخص فى المستوى السردى الأول . تلك المعلومات التى تتسم إما بالنقصان أو الخطأ . أما عن علاقة

السارد - الكاتب / المسرود له - القارئ ، فقد تم استثمارها فى عالم القصة بمهارة ، بحيث إن القعيد أدخل القارئ فى فضاء القصة ، وأقصى المسرود له ، بغية تحقيق انخراط القارئ .

ويبدو أن وظيفة السارد قد تحققت من خلال انتهاز استراتيجيتين :

- الأولى تتحدد فى كونه مجرد متفرج عادى يكتفى بالملاحظة ونقل الأحداث .

- الثانية تتحدد فى كونه يخرج عن حياده ليقدم وجهة نظره . أما الساردون / الشخص ، فقد أتت تدخلاتهم بوصفها وسيلة لتذكر الأحداث والتحقق من الحدث الرئيسى ، الذى هو موت فلاح ، وذلك عبر إدراج شكلين سرديين : الوثيقة والشهادة المباشرة وغير المباشرة . هذا مع العلم أن السارد الرئيسى الحاضر على طول المحكى يعرف أكثر من شخوصه ، مع استثناءات نادرة . إنه يفسر الأحداث ، يتممها ، ويدافع عن الشخص المقموعة والمقهورة اجتماعياً ، بل إنه يتحد مع الكاتب الواعى للأثر الروائى . وهى تقنية استهدفت تزكية المظهر الاحتمالى ( Vraisemblable ) لشكل المحكى .

إن دراسة السرد لم تكشف عن حال السارد ووظيفته فحسب ، بل عملت على تعرية التقنيات السردية القابعة خلف واجهة تعدد روايات ( Versions ) وتأويلات حدث واحد هو : موت فلاح .

وقد خُصص الفصل الثانى لدراسة تقنيات الزمن المحكى : الزمن بوصفه سردياً والزمن بوصفه تخيلاً . والملاحظة الأولى التى أبدتها الباحثة هى أن المحكى لا يتبع أى تسلسل منطقي ، لأن هناك انقطاعات زمنية متعددة ، الشيء الذى أفرز تبايناً بين زمن المحكى وزمن الحكاية المحدد فى إطار تاريخي معين : الأحد ٧ يونيو ١٩٧٤ .

إن غياب الوصف على المستوى الزمنى قد وهب المحكى إيقاعاً مطرداً . غير أن التلخيص كان يتدخل أحياناً لإزعاج التكافؤ بين زمن الحكاية وزمن المحكى .

أما عن الأزمنة الثلاثة ، التى هى الماضى والحاضر والمستقبل . فكثيراً ما كانت تلتقى من أجل تقديم إجماع موحد بالخوف والخطر والجريمة والتعاسة .

سائس	١	مسئوس	( Vs = 1 )
مهيمن	١	مهيمن عليه	
ممتلك	١	ممتلك	

٢ - محور العلاقة : ويطل الثانية التالية :

خرق ١ خضوع

وتؤسس هذا المحور تلك التراتبية التي تحكم العلاقة والقطيعة بين شرائح متباينة .

٢ - بنية عاملية : ( Structure actantielle ) :

ويحددها محور الرغبة ( ذات / موضوع ) ، أى الرغبة في إنجاح زيارة الرئيس نيكسون ( باعتبارها برنامج استعمال ) من قبل القابضين على زمام السلطة ، بهدف تحقيق تطوير الحياة ( موضوع قيمة ) ، عبر قتل الفلاح ( باعتباره برنامج استعمال ) وتصنف باقى العوامل ضمن البرنامج السردى نفسه ، لكن بوصفه مساعداً ثانوياً يُنَجِّج الزيارة النيكسونية بحضوره .

وقد اشتغلت الباحثة على ثلاثة أنماط من البرامج السردية :

- البرنامج السردى الأول يتعلق بإحاطة موت الفلاح بغلالة من السرية .
- البرنامج السردى الثانى يتعلق بنجاح الاستقبال .
- البرنامج السردى الثالث يتعلق . بتطوير مستوى المعيشة .

لكن البرنامج السردى المضاد يكاد ينعدم . ومن هنا استنتجت الباحثة أن البرنامج السردى الوحيد القادر على مواجهة برنامج أرباب السلطة هو البرنامج المعروض خارج النص ، وفاعله يتموقع خارج النص . إنه القارئ الضمنى : الشيء الذى يجعل من رواية ( يحدث في مصر الآن ) عملاً مفتوحاً ، لاعلى مستوى الدلالة ، بل على مستوى « مصير » الشخصيات الخيالية التى أخذت انطلاقاً من هذه الخاصية وجهاً واقعياً .

وأخيراً ، يمكننا أن نقول إن الدراسة قد وفقت في تبيان كيف أن يوسف القعيد قد نجح في إبلاغ خطابه إلى القارئ بفصل بنية روائية جديدة سمحت له بأن يمنع روايته انطلاقاً جديدة .

وفي الفصل الثالث ، تم تناول مستوى الفضاء الروائى . هذا الفضاء الذى تفتش سره الرواية - مثلما تفتش سر الزمن - منذ العنوان : ( يحدث في مصر الآن ) . فمكان الحكاية يتوزع بين الضهرية والقاهرة مع ذكر أمكنة أخرى ثانوية . وتنقسم الفضاءات - إذا راعينا بعدها الماكروميكروى . إلى فضاءين يبدوان متعارضين :

١ - فضاء متضمن ( Enghobant ) ، هو فضاء المدينة .

٢ - فضاء متضمن ( Englobé ) ، هو فضاء القرية .

وعلى الرغم من تباين الفضاءين وتعارضهما إلا أنهما يعكسان العقلية نفسها تجاه استقبال الرئيس الأمريكى نيكسون .

ويبدو أن الفضاء لا يُستغل في الأثر الروائى المدروس بوصفه ديكوراً فقط ، وإنما يتم استغلاله لتقديم فكرة عن عالمين متصارعين : عالم الفقر الجحيمى ، وعالم الثراء الفردوسى . هذا عدا البعد الإيديولوجى الذى يعكس بعض مظاهر السياسة المصرية .

وقد خصت الباحثة الفصل الرابع والأخير من رسالتها لدراسة الشخص ، انطلاقاً من تحديدها لننتمن :

١ - بنية فاعلية ( Structure actorielle ) :

تتضمن فئتين من الشخص :

- (i) شخص متواطئة مع السلطة عبر الوظيفة الاجتماعية ( الضابط ، الطبيب ... إلخ ) أو عبر الوضع الاجتماعى ( إقطاعى ... إلخ ) .
  - (ب) شخص مهمشة ( الفلاح مثلاً ) .
- وبينهما يقف السارد قابضاً بإحكام على خيط السرد .

وقد كشفت دراسة المحاور المميزة للشخص عن :

- ١ - محور الهوية ، ويضم : الغلبان وصدفة والديش ، وإن إحياءات هذه الأسماء تنم عن تحديد الوجود الهش والهامشى لهذه الشخص ، مثلما تنم عن قيمتها الرمزية .

٢ - محور السلطة : ويتضمن الثنائيات الصراعية التالية :

# مدرسة النقد الجديد

## إعادة تقويم

إسماعيل عبد الغنى

عرض لرسالة للدكتوراه التى تقدم بها الباحث  
إسماعيل عبد الغنى أحمد إلى جامعة عين شمس ، كلية  
الآداب . قسم اللغة الإنجليزية . وقد أشرف على الرسالة  
د . رضوى عاشور ود . تيرى إيجلتون ، الأستاذ بجامعة  
أكسفورد ، وشارك فى مناقشتها د . عبد العزيز حمودة  
ود . مارى مسعود . وقد أجيّزت الرسالة بتقدير مرتبة  
الشرف الأولى .

الهجوم على النقد الجديد - حقاً - تعبيراً عن المشكلات  
العميقة التى تعاني منها الدراسة الأدبية . وربما كان ظهور  
النظرية وتفجرها بهذا الشكل . الذى لم يسبق له مثيل منذ  
أواخر الستينيات وحتى الآن ، محاولة لإيجاد اتجاهات  
جديدة ، ليس فقط للدراسة الأدبية ولكن ، للعلوم الإنسانية  
بشكل عام .

تهدف هذه الدراسة إلى إعادة تقويم حركة النقد الجديد ،  
وتختلف عن الدراسات السابقة فى أنها حاولت دراسة هذا  
التيار النقدى من خلال ثلاثة أبعاد : تاريخى ووصفى  
وتقويمى . وقد جاءت فى ثلاثة أبواب اشتملت على تسعة  
فصول ومقدمة وخاتمة وثبت للمصادر والمراجع .

يتناول الباب الأول دراسة تاريخية لحالة النقد الأدبى فى  
بريطانيا وأمريكا قبل ظهور النقد الجديد ، حيث سادت  
تيارات متضاربة من المناهج النقدية كانت ترى النص الأدبى

تعتبر مدرسة النقد الجديد من أبرز التيارات النقدية فى  
بريطانيا والولايات المتحدة منذ نهاية الثلاثينيات وحتى  
الستينيات . وهى مدرسة نقدية حاولت أن تعالج النقد الأدبى  
بوصفه منهجاً أكاديمياً ، وحاول روادها تقديم نظرية نقدية  
تقوم على أساس الوحدة العضوية للنص الأدبى ، كما حاولوا  
صياغة مصطلح نقدي يتناسب مع منهجهم الذى كان يدعو  
إلى التركيز بشكل مطلق على الجوانب الشكلية واللغوية  
للنص . ذلك المنهج الذى كان يعتبر ، عند بداية ظهوره ، ثورة  
على ما سعى بفوضى التيارات النقدية التى اعتادت رؤية  
العمل الأدبى وتحليله من زوايا تاريخية أو اجتماعية أو  
نفسية ، أو من خلال حياة المؤلف .

إلا أنه مع بداية الستينيات بدأ نجم هذه المدرسة فى  
الأنفول ؛ حيث ساد شعور بالثورة على مقولاتها وأفكارها  
الرئيسية ، ووجهت إليها العديد من الاتهامات من بينها  
التواطؤ السياسى وعدم ملامعتها للظروف الراهنة . ولقد كان

بريته الشعرية . فكلينث بروكس مثلاً يؤكد أن الفارق بين الشعر والنثر هو أن الأول يميل إلى التركيز والتكثيف بينما يميل الثاني إلى إقناع القارئ عن طريق تراكم التفاصيل والإقناع العقلي . أما رانسوم فيعبر عن رؤيته لطبيعة الشعر من خلال نظرية « اللحظات الثلاث » : فاللحظة الأولى هي لحظة التجربة الفعلية أو الواقعية ، واللحظة الثانية هي لحظة معرفية يتم خلالها تأمل اللحظة الأولى ، وما يتبقى من عملية التأمل هذه يمر إلى الذاكرة ، وفي اللحظة الثالثة يحاول الشاعر استعادة تلك الخبرة عن طريق التصوير . وتبدأ العملية الإبداعية مع محاولة الشاعر إحياء اللحظة الأولى التي استحالت شيئاً مجرداً عن طريق تجسيدها في صور .

أما فيما يختص بوظيفة الشعر فللقاد الجدد وجهات نظر متعددة . لكنهم يجمعون على أمرين أساسيين : أولهما أن طبيعة الشعر لا تنفصل عن وظيفته ، وثانيهما أن الفارق بين طبيعة الشعر ووظيفته من ناحية وطبيعة العلم ووظيفته من ناحية أخرى هو الفارق بين الرؤية الجمالية والرؤية غير الجمالية ، فالخبرة أو الرؤية الجمالية تتميز بأنها غير نفعية أو غائية . وهم يؤكدون - متأثرين في ذلك بفلسفة كانط - أن الخبرة الجمالية تتميز بقياب الدافع أو الرغبة في الإشباع الغريزي .

وتحتل قضية المعتقد في الشعر جانباً هاماً في نظرية النقد الجديد . ويمكن تلخيص رؤية النقد الجدد في هذا الصدد في أنهم يؤكدون فصل المعتقدات الشخصية للشاعر عما يكتب ، وكذلك يطالبون القارئ باستبعاد جميع معتقداته الخاصة عند عملية التحليل والتقويم . والمعتقد الوحيد الذي يسمحون به هو الاعتقاد بأن ما يقدمه الشاعر مقبول ويمكن تصديقه حتى وإن كان غير واقعي . ولذا فهم يركزون على مفاهيم القبول والمصادقية الفنية التي يجب أن يتحل بها النص ، والتي تجعل القارئ يتقبل ما يقدمه النص حتى وإن كان يتعارض مع معتقداته وآرائه الخاصة .

إن رفض النقد الجدد للمناهج النقدية الوضعية ، وتركيزهم بشكل مطلق على النص الأدبي كائنًا مستقلاً بذاته ، يجب تقويمه وتحليله من داخله هو ، لا من خلال الخلفية

بوصفه وثيقة تاريخية ، أو انعكاساً للظروف الاجتماعية . أما أو الخاصة بالأديب أو لحالته النفسية وحسب . وجاء النقد الجديد ليثور على هذه المناهج وليقدم بدلاً لها يركز على العمل الفني ذاته دون النظر لأي اعتبارات خارجية .

وقد حاول الباحث تقسيم رواد هذا التيار إلى ثلاثة أجيال : جيل المؤسسين وهم أ . أ . ريتشاردز و ت . س . إليوت ، وجيل الوسط من أمثال كلينث بروكس وجون كورانسوم وآلن تيت وروبرت بن وارين ، ذلك الجيل الذي حاول تطوير بعض أفكار الرعيل الأول ونشر الفكر النقدي الجديد على نطاق واسع وبصفة خاصة في الأكاديمية . أما الجيل الثالث فيضم بعض النقاد أمثال و . و . ويمزات وبيردزلي وآخرين ممن حاولوا الدفاع عن النقد الجديد حين بدأ يتعرض للهجوم من جهات متعددة ، كما حاولوا إعادة صياغة بعض المفاهيم التي ظل الرواد ينشرونها داخل قاعات الدرس وكذلك من خلال الدوريات والمجلات الأدبية التي أصدروها .

ويشتمل الباب الثاني على أربعة فصول تتناول نظرية النقد الجديد من منظور وصفي . وقد حاول الباحث تحليل آراء النقاد الجدد في طبيعة الشعر ووظيفته وقضية المعتقد في الشعر وكذلك لغة الشعر وبنائه .

وفيما يتعلق بقضية طبيعة الشعر كان للنقاد الجدد آراء متباينة وربما متناقضة في بعض الأحيان ، إلا أنهم كانوا يجمعون على أن الشعر ترتيب أو تنظيم فعال ومؤثر للخبرة أو التجربة الشعورية . فريتشاردز مثلاً يرى أن الفارق بين التجربة الشعورية وأي نوع آخر من الخبرة هو أن الأولى تتمتع بقدر أكبر من التنظيم الذي يجعل عملية توصيل هذه التجربة ممكنة وناجحة . أما إليوت فيركز على ثلاث قضايا هي الفارق بين الشعر والنثر ، والطريقة التي يتبعها الشاعر في التعبير عن تجربته ، وثالثها يتعلق بالطريقة التي يتلقى بها القارئ تلك الخبرة وكيفية تفسيرها . ويركز إليوت - كما يفعل ريتشاردز - على قضية التنظيم الفعال للتجربة .

ويركز نقاد الجيل الثاني على قضيتين رئيسيتين : التماسك البنيوي للقصيدة ، والأسلوب الذي يتبعه الشاعر في تقديم

وإذا اعتبرنا الشكلانية الروسية تياراً شكلانياً حقيقياً ، فإن النقد الجديد يعتبر صورة زائفة للشكلانية . ذلك لأن تمسك النقاد الجدد بالمنهج الشكلى لم يكن إلا محاولة من جانبهم للتعبير غير المباشر عن القيم الاجتماعية والسياسية التى كانوا يؤمنون بها ويدافعون عنها ؛ بمعنى أن أفكارهم وآراءهم عن الشكل الأدبى كانت فى الأصل تعبيراً عن موقف ايديولوجى يتناسب مع مفهومهم لوظيفة الأدب فى محاربة القيم التى سادت فى عصر يحكمه أساساً العلم والتكنولوجيا .

وفيما يختص بالمقارنة مع الأرسطية الجديدة فإنها تبرز عيباً جوهرياً آخر فى نظرية النقد الجديد ألا وهو زيف المنهج النقدي الأحادي (The monistic approach) الذى يركز على تحليل الجوانب اللغوية والبنائية للنص الأدبى دون النظر إلى أية اعتبارات سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو نفسية . وعلى الجانب الآخر نرى الأرسطية الجديدة متمثلة فى رائدها رونالد كرين (R. S. Crane) ترفض الاعتماد على مدخل واحد فى دراسة الشعر وتدعو إلى تطبيق منهج تعددى (Pluralistic Approach) فى تحليل الجوانب المختلفة للنص الأدبى . ويرى كرين أن رؤيتنا للنص الأدبى محكومة باللغة النقدية التى نتعامل بها معه . فإذا كانت هذه اللغة محدودة وقاصرة على جوانب محددة فإن رؤيتنا للنص ستكون بالضرورة محدودة وقاصرة . ولذا فهو يدعو الناقد إلى استخدام جميع المناهج والمداخل النقدية المتاحة حتى يتمكن من استكشاف الجوانب والأبعاد المختلفة للنص الأدبى .

أما فيما يتعلق بالمقارنة بين النقد الجديد والتفكيكية ، التى جاءت فى أعقابها ، فإنها تبرز مزيداً من أوجه القصور فى مدرسة النقد الجديد . فالتفكيكية - على عكس النقد الجديد - تدعو إلى منهج جدلى فى التعامل مع النص الأدبى ، وتقدم مفاهيم جديدة تعالج كثيراً من عيوب منهج النقد الجديد . فبينما يركز النقد الجديد على مفاهيم التوتر والمفارقة والتناقض والغموض والوحدة العضوية ، فإن التفكيكية ترفض مفهوم الوحدة العضوية للنص وترى أن كل نص أدبى يشتمل بالضرورة على معضلة (aporia) لا تودى إلى تماسكه ، بل على العكس ، تؤدى إلى تفككه وانهاره . ويرى التفكيكيون أن الكاتب يهدم ما يبنى ويفكك ما يركب أثناء

التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية التى ساعدت على تكوينه ، جعلهم يركزون على الجوانب الشكلية واللغوية . ولذا فإننا نجدهم يتناولون قضايا اللغة وبناء الشعر من منطلق رؤيتهم للنص الأدبى على أنه منتج لغوى يتميز بالوحدة العضوية .

وفى تحليلهم للغة الشعر يعود النقاد الجدد مرة أخرى للمقارنة بين لغة العلم ولغة الشعر ؛ فالمقولات العلمية هى مقولات يمكن التحقق من صدقها أو كذبها عن طريق التجريب والاختبار المعلى ، أما المقولات فى الشعر لا يمكن القول بأنها صادقة أو كاذبة ؛ لأن الهدف منها ليس هو تقديم المعرفة بمعناها العلمى . كذلك يركز النقاد الجدد على بعض المفاهيم اللغوية والبنائية مثل الكناية والمفارقة والغموض والتصوير وما إلى ذلك من اعتبارات جمالية وشكلية .

أما الباب الثالث فهو محاولة لتقويم أفكار ومفاهيم النقد الجديد ، وذلك من خلال مقارنتها بآبرز التيارات النقدية الحديثة والمعاصرة . ويشتمل هذا الباب أيضاً على أربعة فصول ، يتناول الفصل الأول مقارنة النقد الجديد بالشكلانية الروسية (Russian Formalism) والثانى يعقد مقارنة بين النقد الجديد والأرسطية الجديدة (Neo-Aristotelianism) أما الفصل الثالث فيقارن بينه وبين التفكيكية (Deconstruction) أما الفصل الرابع والآخر فيتناول النقد الجديد من منظور سياسى .

يرى الكثيرون النقد الجديد نقداً شكلانياً ، لكن عند مقارنة هذا النقد بالشكلانية الروسية نكتشف اختلافات كبيرة بين التيارين . فرغم ما بينهما من أوجه تشابه متعددة تتمثل فى تركيزهم على النص الأدبى ذاته وثورتها على المدارس النقدية التى تعتمد المناهج الوضعية فى التحليل والتقييم ، فإن هناك فروقاً واضحة بين الحركتين تتعلق بطبيعة النص الأدبى وقيمه وبنائه ودلالاته اللغوية . ويتميز الشكلانيون الروس كذلك بأن لنظريتهم أبعاداً فلسفية أشمل وأعمق من نظرية النقد الجديد ، ويبدو ذلك واضحاً فى مفهوم شك洛夫سكى (Shklovski) عن «التفريب» (Defamiliarization) ومفهوم ياكوبسون (Jakobson) عن «الساكن» (The Dominant) .

بمواقف إيديولوجية أو سياسية معينة هو في حد ذاته موقف سياسي ، ولم يكن صمت النقاد الجدد خلال مرحلة المصالحة والتوافق مع الوضع الجديد إلا جزءاً من استراتيجية تهدف إلى تغيير أسلوب المواجهة .

ولقد بدت الدعوة إلى فصل الشعر عن خلفيته التاريخية والاجتماعية في ظاهرها دعوة من أجل الموضوعية الخالصة ، ولكنها في جوهرها كانت تجسد موقفاً سياسياً فهوالة النقاد عبروا عن اغترابهم وإحساسهم بالعزلة داخل مجتمع يشعرون فيه بأنهم أقلية ، ليس بالثورة ولا المواجهة كما كان الحال في بداية الثلاثينيات ، ولكن بالصمت ومحاولة إيجاد بديل موضوعي لتجسيد القيم والمبادئ التي ظلوا مؤمنين بها . وقد وجدوا في القصيدة ذلك البديل الموضوعي : فقاموا بوضع جماليات النص في المقدمة ووضعوا مواقفهم السياسية والإيديولوجية في الخلفية ، بمعنى أنهم رأوا في الأدب تجسيدا للقيم التي فشلوا في تجسيدها والحفاظ عليها في الواقع .

لقد كان التحول من الدفاع عن مبادئ ومثل المجتمع الزراعي إلى مبادئ النقد الجديد ، من الناحية الإيديولوجية تحولاً من الثورة إلى الصمت ، ومن المواجهة إلى الخضوع ، ومن المعارضة إلى التصالح . والاستسلام وتحول الدفاع عن حرية واستقلال وذاتية الجنوب الأمريكي إلى دفاع عن استقلالية القصيدة ، وتحولت قيم التوافق بين الفئات العرقية والطبقية التي كونت الجنوب الأمريكي إلى مفهوم الانسجام والتوفيق بين المتناقضات (Reconciliation of Opposites) في القصيدة . وكذلك تحول الدفاع عن تماسك المجتمع إلى مفهوم التماسك (Coherence) في القصيدة . باختصار رأى النقاد الجدد في القصيدة إحياء وتجسيدا لقيم المجتمع الزراعي الضائع . وكانت محاولات النقاد الجدد للدفاع عن الشعر في مواجهة العلم ، الذي كاد ينهي وجود الشعر ، ومواجهة التكنولوجيا وكل قيم عصر الآلة ، بديلاً للدفاع عن المجتمع الجنوبي ضد سطوة الثورة الصناعية .

عملية الإبداع . وفي التفكيرية - كما في النقد الجديد - لا مكان للمؤلف في عملية التقويم والتحليل ، بل إن التفكيرية ترى أن عملية قراءة النص لا تبدأ إلا بموت المؤلف - موتاً معنوياً بالطبع - كذلك فإن التفكيرية تركز على دور القارئ أو المتلقى بل تعتبره المبدع الحقيقي للعمل الأدبي . فائثناء عملية القراءة يقوم القارئ بإعادة إنتاج النص الأدبي وهو بهذا يعيد كتابته . وبينما ترفض مدرسة النقد الجديد النظر إلى المبدع وإلى مقاصده ، أو إلى المتلقى وردود أفعاله الشعورية ، نجد التفكيرية تؤكد هذه المقاصد وردود الأفعال وتضعها موضع الاعتبار .

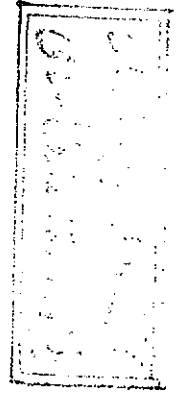
وهناك فارق آخر بين النقد الجديد والتفكيرية ، فمدرسة النقد الجديد تدعو إلى تحليل النص تحليلاً دقيقاً مركزاً بهدف الوصول إلى تفسير محدد له ، بينما يرفض التفكيريون فكرة أن لكل نص تفسيراً محدداً ويستخدمون التحليل الدقيق للنص لدحض هذه الفكرة . يتناول الفصل الرابع والآخر من الباب الثالث مدرسة النقد الجديد من منظور سياسي . هنا يمكننا تقسيم رحلة التطور التي مرت بها المدرسة - من الوجهة السياسية - إلى مرحلتين أساسيتين : مرحلة التحدي والمواجهة التي انتهت بالهزيمة الكاملة ثم مرحلة المصالحة . وتشير الهزيمة هنا ، ليس إلى الهزيمة العسكرية ، بل إلى انحسار القيم والمبادئ التي كان الجنوب الأمريكي الزراعي يمثلها في مواجهة قيم المجتمع الصناعي الشمالي التي ظل النقاد الجدد يحاربونها . أما المصالحة فتشير إلى قبول النقاد الجدد بعض معطيات وقيم المجتمع الصناعي الشمالي مع إبقائهم على معطيات وقيم المجتمع الزراعي . وقد تحولت هذه القيم والمبادئ إلى تجسيد مفهومهم عن النص الأدبي ، بعد أن كانت تجسد مفهومهم عن الجنوب الأمريكي ، الذي ضاع تحت وطأة غزو الثورة العلمية والصناعية ، والقيم التي جاءت بها هذه الثورة .

ولقد كان النقد الجديد في جوهره سياسياً ، بكل تأكيد ، رغم ادعاء النقاد الجدد عكس ذلك . فمجرد عدم التصريح



## ● مجلات تصدر عن

## الهيئة المصرية العامة للكتاب



## ● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

## ● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطي حجازي

## ● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالي شكري

## ● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عناني

## ● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

## ● عالم الكتاب

مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد الهجرسي

## ● الفنون الشعبية

مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى

